P 1819
S Căl

ANUL XXXII

1 ianuarie martie 1984

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

Director fondator:

G. Călinescu

În acest număr:

- ALEXANDRU MACEDONSKI sau *«extazul ascensional»*
- *«În marea trecere»* — NICHITA STĂNESCU
- HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU și GUY DE MAUPASSANT
- I. CREANGĂ: o *«anecdotă»* necunoscută
- Pseudojurnal: Emil CIORAN
- Leonid DIMOV — *De ce scriu? În ce cred?*
- Mărturisiri intime: HOFMANNSTHAL
- În foileton: Mircea ELIADE — *Teza de doctorat* (V)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" al Universității din București

28/141
https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida

ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :

Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti* Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie și teorie LITERARĂ

Anul XXXII, Nr. 1, Ianuarie — Martie 1984

Sumar

3 **Istoria națională și istoria literară** (Ștefan PASCU)
7 C. A. ROSETTI : **«Imputerniciți de plăcerea de-a fi liberi»**
9 NICHITA STĂNESCU : **Dimensiunea patriotică a poeziei**

REPERE FUNDAMENTALE

10 *Confesiunea — între document și ficțiune* (Const. CIOPRAGA)
13 *Al. Macedonski sau «extazul ascensional»* (Elena TACCIU)
17 Eminesciana : *Regimul diurn și nocturn* (Ioan HOLBAN) ; *Metaforă și istorie* (Gh. CEAUȘESCU) ; *Imaginea interioară* (Mircea CĂRTĂRESCU)
29 *Timpul lăuntric la Rebreanu* — II (Ov. S. CROHMĂLNICEANU)
35 *Marin Preda — paradoxul despre actor* — II (Monica SPIRIDON)

POETICA

39 *Compararea literară și substratul mental al culturii* (Al. DUȚU)
44 *Poietică și pragmatică — o tentativă de articulare* (Irina MAVRODIN)

ANCHETA NOASTRĂ

49 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspunde Leonid DIMOV)

«ÎN MAREA TRECERE»

NICHITA STĂNESCU
51 *Frumosul elf* (Însemnări de Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)
52 *«Parcă trece Eminescu...» ; «...dimensia fantastică și genială...» ; «O pildă pentru toți...» ; «eternul adolescent» ; «o acribie a semanticii»* — texte inedite (adnotate de Radu FELIX și Tania RADU)

OGLINZI PARALELE

57 *Înțeleptul rătăcitor în literaturile sud-est europene* (Mircea MUTHU)
62 *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* — II (Dim. PĂCURARIU)
66 *Hortensia Papadat-Bengescu și Guy de Maupassant* (Roxana SORESCU)
70 PETRU CARAMAN : *Un motiv alegoric în folclorul românesc și în cel polonez* — IV (Stabilirea textului : Iordan DATCU)
74 *Hofmannsthal în conștiința românească* (I. OPRIȘAN)
79 HUGO VON HOFMANNSTHAL : *«Mi-e greu să vă povestesc despre mine»*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

82 Anton DUMITRIU : *«Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște istoria și destinul»* — III (Interviu realizat de Ileana CORBEA)
86 N. STEINHARDT : *«Parcă ar fi fost ieri...»*

IPOTEZE

89 *Un manuscris literar și mai multe enigme* (Stancu ILIN)
91 [ION CREANGĂ] : *Mare lucru e blagoslovenia Domnului* — anecdotă
93 Puncte de vedere : Iorgu IORDAN și D. MURĂRAȘU
93 *Între «Scrisoarea I» și «Zohar»...* (Zevin RUSU)

PROFIL CONTEMPORAN

98 *Jocul măștilor în dramaturgia lui D. R. Popescu* (Andreea VLĂDESCU-LUPU)
102 *Solitarul Sabato* (Norman MANEA)
107 Michel BUTOR : *Itinerar spiritual* — IV (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

RESTITUIRI

112 *Pagini regăsite din «jurnalul» lui C. A. Rosetti* (Marin BUCUR)
113 *Mateiu I. Caragiale — labirintul copilăriei* (Barbu CIOCULESCU)
116 *Recurs la «dosarul»* Scrinului negru — III (Pavel ȚUGUI)
120 *Emil Cioran sau mirajul constant al «disperării»* (Nicolae FLORESCU)
121 Emil CIORAN : *[Pseudojurnal*, 1933—1940].

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

126 *O dinastie lirică : Văcărești* (Comentariu și antologie de Marin SORESCU)

CRONICA EDIȚIILOR

133 În dezbatere : *«Istoria...»* călinesciană (Opinii de Al. ROSETTI și Al. PIRU)
134 Mihai Eminescu, *Economia națională* (D. VATAMANIUC)
136 *Probleme ale editării clasicilor* (Șerban CIOCULESCU și Z. ORNEA)

MATERIAL DOCUMENTAR

139 *Alte pagini din «corespondența» lui M. Sebastian* (Dorina GRĂSOIU)
145 *M. Eliade — completări și rectificări biografice* (C. POPESCU—CADEM)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

149 I Cărți : Petru Rezuș, *Mihai Eminescu* (Al. MELIAN) ; George Mirea, *Junimea — implicații lingvistice* (George GANĂ) ; Iordan Datcu, *Dicționarul folcloriștilor*, vol. II (Adrian FOCHI) ; Georges Cioranesco, *La mission de Stanislas Belanger dans l'Empire Ottoman* (Adrian MARINO).
155 II Reviste : *Vatra* (Dan C. MIHĂILESCU) ; *Colóquio / Letras* (Francisca IOVA)

BREVIAR

159 **La închiderea ediției :** «Bucurille» lui Eudoxiu (ARISTARC)

ÎN FOILETON

161 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* — V (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Marii scriitori români au dat țării nu numai minunate opere literare, ci s-au manifestat, totodată, activ și în viața social-politică, făcînd dovada devotamentului față de patrie și popor, a sentimentelor de profund patriotism care i-a însuflețit. Receptivi la problemele majore ale epocii, scriitorii au înfățișat în creațiile lor tradițiile glorioase de luptă ale poporului român pentru apărarea ființei naționale, pentru independență și realizarea multiseculariului ideal al Unirii, pentru dreptate socială și națională, situîndu-se, prin scrisul lor, alături de popor în împlinirea năzuințelor și aspirațiilor sale celor mai înalte.»

NICOLAE CEAUȘESCU

ISTORIA NAȚIONALĂ ȘI ISTORIA LITERARĂ

Dacă este adevărat — și fără nici o îndoială este cu totul adevărat — că istoria reprezintă *«cartea de căpătîi a unei națiii»*, atunci istoria literară, ca reflectare a cugetului și simțirilor unei părți a națiunii și a unei părți foarte însemnate a scriitorilor, populari și intelectuali, face parte organică din istorie. Ca și istoriei, asemenea și istoriei literare îi sînt proprii unele trăsături esențiale, fundamentale: caracterul temporal și spațial. Fenomenul istoric și, în aceeași măsură, fenomenul istoric literar nu se înțeleg și nu-și pot afirma semnificația și însemnătatea decît în condițiile concrete de timp și de loc. Extrase din aceste condiții, fenomenul istoric și fenomenul istoric literar pot părea, unora, și interesante și frumoase, dar dacă nu reflectă realitatea și idealurile unui anume loc și ale unui anume timp, adică ale unei societăți dintr-un timp istoric și dintr-un loc geografic, fenomenul istoric și fenomenul istoric literar sînt lipsite de grăuntele de aur al mesajului generat de marile probleme ale societății și de tot atît de prețiosul nutriment așteptat de societate.

În cazul istoriei noastre naționale și al istoriei literare românești interconditionarea este organică, integrală. Realitate pe deplin explicabilă, întrucît scriitorii noștri, populari și culți, adevărații scriitori, cei ce și-au cinstit harul și și-au onorat chemarea, identificîndu-se cu idealurile și aspirațiile înalte ale făuritorului istoriei, poporul român, au fost cei dintîi ce au simțit bătăile inimii și înaripărea minții spre mai bine a acestuia, adică a celor ce au luptat și s-au jertfit pe altarul libertății

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și dreptății, al independenței și unității — impresionantele coloane de susținere ale istoriei dramatice, dar eroice, a neamului nostru.

«Poporul român se mîndrește pe drept cuvînt — sublinia Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — *cu tradițiile progresiste, patriotice ale culturii noastre. Istoria luptei maselor populare pentru păstrarea ființei naționale, pentru neatîrnare, pentru libertate și dreptate socială, pentru o viață mai bună, a consacrat pentru vecie numele multor cărturari, luminați, clarvăzători. Viața și activitatea celor mai de seamă oameni de cultură din trecut sînt străbătute ca de un fir roșu de dragoste și devotament față de popor și patrie, de dorința arzătoare de a sluji idealurile celor mulți, de un înălțător spirit de jertfă pentru cauza libertății naționale și sociale. Ei și-au făcut o datorie de onoare din a înfățișa lumii virtuțile poporului român, noblețea sa spirituală, modestia, hărnicia, umanismul ce l-au caracterizat întotdeauna, dorul de libertate și dreptate. Creația acestor scriitori va dăinui, rămînînd întotdeauna unul din cele mai luminoase capitole ale culturii noastre naționale».*

Nu puteau lipsi, și n-au lipsit, de aceea, scriitorii români de la datoria lor sacră de a sprijini prin gîndul și fapta lor, de a cinsti prin scrisul lor marile evenimente, *adevăratele* evenimente istorice naționale. Între care strălucesc, cu putere, cele două Uniri : «Unirea cea Mică», de la 1859, și «Unirea cea Mare», din 1918.

Atît de mare și puternică era voința de unire a poporului român, încît diplomații celor 7 puteri europene, întruniți în Conferința de la Viena mai întîi, la Congresul de la Paris în 1856, după sfîrșitul războiului Crimeii, au fost nevoiți să se ocupe de problema Unirii Principatelor Române.

În aceste împrejurări, Vasile Alecsandri scrie *Hora Unirii, «compoziție entuziastă, directă și simplă, fără umbră de reticență regionalistă»*, cum o caracterizează G. Călinescu.

Masele populare își intensifică și mai mult lupta pentru realizarea Unirii. Se înființează comitete unioniste peste tot : la Iași și la București, în celelalte orașe, tîrguri și sate moldovene și muntene. Peste tot se cerea neîntîrziat Unirea. Cuprins de asemenea entuziasm, Cezar Bolliac scrie poezia *La România*, anunțînd Unirea Principatelor, cerînd să *«fie una România și tot fiul ei român»*. Înflăcăratul Gheorghe Sion, în *Marșul Unirii*, în cuvinte de îmbărbătare se adresa românilor : *«Cereți Unirea / Și înfrățirea / Țărilor noastre, bravii mei frați ! / Soarta română / Vă stă în mînă ; / Unirea, dară, cerînd, strigați !»*. Vasile Alecsandri, încă o dată chema poporul la Unirea *«scrisă-n inimi cu foc ceresc»*, chema pe toți *«cei cu inimă română»*, moldoveni, munteni și ardeleni să dea *«mînă cu mînă»*, pentru a *«învîrti hora frăției, pe pămîntul României»*. Iar Mihail Kogălniceanu, la rîndul său, cerea tuturora să asculte inima poporului nostru, să asculte glasul și interesul nației noastre, *«care ne strigă neîncetat : unire și unire»*.

A fost o dovadă de înalt patriotism alegerea, la 5 ianuarie 1859, ca domn al Moldovei, cu unanimitate de voturi, a colonelului Alexandru Ioan Cuza, cunoscut ca om apropiat de popor și ca bun patriot, încă din 1848. Prin jurămîntul depus în fața Adunării, noul domn se lega să respecte *«cu sfințenie drepturile și interesele patriei»*, să privegheze *«la respectarea legilor pentru toți și în toate»*, avînd în fața ochilor doar *«binele și fericirea națiunii române»*. Cu acest prilej Mihail Kogălniceanu, unul din arhitecții principali ai Unirii și ai României moderne, a rostit noului domn o urare de mare frumusețe și simțire, cu care s-ar mîndri orice scriitor patriot : *«O Doamne ! Mare și frumoasă îți este misiunea... Fii dar omul epocii ; fă ca legea să înlocuiască arbitrarul ; fă ca legea să fie tare, iar tu, Măria Ta, ca domn fii bun și blînd ; fii bun mai ales cu aceia pentru care mai toți domnii au fost nepă-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sători sau răi... Fă, dar, ca domnia ta să fie cu totul de pace și de dreptate; împacă patimile și urile dintre noi și reintrodu în mijlocul nostru strămoșeasca frăție. Fii simplu. Măria Ta, fii bun, fii domn cetățean; urechea ta să fie pururea deschisă la adevăr și închisă la minciună și lingușire».

Omul nou la vremuri nouă, care a fost alesul Moldovei, Alexandru Ioan Cuza, era socotit și de masele populare din Țara Românească cel mai potrivit a le fi și lor domn. Pentru a înfrînge manevrele boierimii conservatoare și a sprijini pe cei nehotărîți, poporul este prezent la datorie. La ivirea zorilor, în ziua de 24 ianuarie 1859, pe Dealul Mitropoliei din București, locul de întrunire a Adunării Elective, ca și pe cîmpia Filaretului, mai multe mii de țărani și orășeni așteptau în liniște, dar hotărîți, să intervină în caz de nevoie. Pînă spre prînz numărul lor crescuse la vreo 30.000 de oameni. Pagini de literatură de superioară calitate pot fi socotite însemnările lui N. Orășanu din acele memorabile zile: *«Poporul, o mare vie, ale cărui valuri abea se puteau mișca și care amenința să năvălească pe ușă și pe ferestre în Cameră ca să-și susție drepturile și principiul său».* În asemenea condiții, la București, ca și la Iași, alesul țării, cu unanimitatea voturilor și de data aceasta, a fost același Alexandru Ioan Cuza. Vasile Boierescu, în cuvîntul său, socotea acea zi drept *«cea mai mare ce au văzut românii în analele istoriei»*, actul săvîrșit dovedind un patriotism atît de mare, *«cum rar se pot vedea exemple la națiunile cele mai civilizate ale Europei».*

Cuprins de entuziasmul general, poetul G. Tăutu, în versuri inspirate, imortalizează istoricul eveniment: *«O, Românie, frumoasă țară! / Te pregătește de sărbători, / În alb te-mbracă, ca o fecioară / Pe cap îți pune cununi de flori».*

«Unirea cea Mică» a însemnat una din cele mai puternice, mai importante și mai frumoase coloane de susținere a edificiului național. Fără Unirea Principatelor și crearea României moderne n-ar fi fost posibilă Independența României, iar fără independență n-ar fi fost cu putință «Unirea cea Mare», care a însemnat întrunirea în aceeași casă a tuturor pămînturilor românești și a tuturor celor ce le locuiau, le înfrumusețau și le înnobilau.

«Mărita Adunare Națională» de la Alba Iulia, din 1 decembrie 1918, a însemnat și apoteoza frumuseților artistice de care s-a învrednicit scrisul românesc în acele clipe istorice. De la *Apelul* și *Programul* Adunării, pînă la emoționantele și neîntrecutele în calități literare înfățișări ale celei mai importante manifestații din istoria poporului român. *«Locul cel mai istoric al neamului vă așteaptă cu brațele deschise. Veniți, deci, să-l atingeți cu pasul vostru, ca să simțiți fiorul ce l-a mișcat odată pe marele voievod cu nume de urhanghel, pe martirii Horea, Cloșca și Crișan, pe craiul munților Avram Iancu și pe toți care au început și lucrat la realizarea visului de veacuri, pe care noi cei de astăzi îi vedem și-i salutăm ca pe răsăritul cel mai strălucit a celei mai senine zile a neamului românesc».* Iar Valeriu Branițte își înmoaie condeiul în cerneala fericirii pentru a ne transmite frumusețea inimilor și cugetelor curate, aducîndu-ne aminte *«cîte lacrimi s-au vărsat, cîte inimi s-au sfîrșit, cîte lovituri și dureri au îndurat»* românii pînă la împlinirea neasemuitului vis. Nu putea lipsi poetul, ce n-a lipsit de la nici un praznic național de cînd a început să mînuiască condeiul spre cinstirea lor, Petre Dulfu, care înfățișează pe cît de veridic pe atît de emoționant impresionantul tablou al sosirii mulțimilor la Alba Iulia, spre care se îndreptau *«în valuri-valuri»* toți românii: *«Cu-același gînd la drum porniți / Tot curg mereu, din patru unghiuri... / Venit-au cită frunză-n codru / Și alții tot mai vin cu zor / Ei au venit să spună lumii... / Că li s-a dat și lor s-ajungă / Această zi de praznic sfînt / Cînd nu mai e român în lanțuri / Cînd slobozi toți... și una sînt».* Un adevărat imn de slavă, izvorît din preaplinul inimii sale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sensibile, închina socialistul Ilie Cristea, din Brașov, Unirii, *«Stea dulce și fermecătoare»*, căreia-i cunoștea acum taina ; iar cei cărora le aducea solia erau pregătiți pentru primirea ei, deoarece cuprindea *«cu razele ei alinătoare de dureri pe toți cei ce au suferit»* ; de aceea venirea ei însemna *«sărbătoarea tuturor celor asupriți»*.

Și, totuși, spre regretul celor îndreptățiți să regrete și spre nemulțumirea celor îndreptățiți a fi nemulțumiți, încă nu s-a realizat poemul, în versuri sau în proză, marele poem, prin frumusețe a imaginilor și prin vibrație emoțională, vrednic de măreția înfăptuirii. Și n-au lipsit scriitorii talentați, martori oculari și destoinici părtași la glorioasa împlinire. Sau alții care, trăind măreția istoricei fapte prin pătrunderea minții și bătăile inimii, sînt chemați a oferi poporului român un asemenea prețios dar cultural, datori permanent să asculte îndemnul Secretarului General al Partidului, Președintele țării, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, anume *«ca arta și literatura să fie puse în slujba poporului, să se scrie și să se creeze pentru clasa muncitoare, pentru țărănime, pentru intelectualitate, pentru toți oamenii muncii»*. Toți oamenii muncii așteaptă, cu îndreptățită încredere, opera care să îmbogățească nu numai patrimoniul literar, ci deopotrivă și istoria națională !

Dar nu este mai puțin adevărat că această Operă a prezentului românesc, sumă a capacităților creatoare naționale, nu poate să apară decît într-un context foarte complex și atent pregătit de critica și, în special, de istoria literară, disciplina care beneficiază la ora de față de un excelent potențial uman și material, de specialiști și editori competenți și de un climat politic și profesional generos. Istoriei literare îi revine sarcina de a pune la îndemîna creatorilor și a publicului larg cele mai valoroase și mai dense — ca mesaj istoric, cultural, patriotic — texte ale trecutului, editate și comentate din perspectiva timpului nostru ; numai avînd un astfel de cadru larg, numai pe bazele acestei vaste și adecvate cunoașteri a operei înaintașilor, aplicate, ferm și nuanțat totodată, fondului peren istorico-literar, se pot crea premisele, se pot deschide orizonturile fecunde ale artei contemporane.

Acad. Ștefan PASCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

C. A. ROSETTI : «...imputerniciți de plăcerea de-a fi liberi» *

Călătoria pe Dunăre în ghimie – octombrie 1848

Miercuri 6/18 oct. [1848]

Ieri a stătut, pe la 5,35 ne-au dat foc. Brăti[anu] și Bălcescu găsiră un sătean român și vorbi[ră] cu dînsul, întrebîndu-l cîți români sînt în satul acesta și alte asemenea și [în] satele învecinate.

Aveam un fel de durere, deși plecați și doream a vorbi, n-am putut.

Ei urmară vorba și veni un matelot c-un lemn și-ncepu a bate cu cea mai mare cruzime pe bietul sătean. Avea și o copilă ca de cinci ani de mînă. Tremuram de frică să nu-i spargă capu copilei înturbată cu loviri. Săteanu se ferea și să-ncovoia la atîtea loviri și nu zicea nici o vorbă. Era un român obicinuit pentru dînsu, iar copila țipa. Și țipetul ei în loc să-l moaie, el da și mai tare — apoi amenință cu fuga pe Brătianu și-i dete și o ferătură.

Mi să-nchide inima de-tristare și acest minut a fost destul să mă facă să [nu] mă căiesc, cît voi trăi, ca să gonesc hoarda aceasta de barbari de pe pămîntul românesc. M-am întristat văzînd că mai din toți ai noștri lipsește focul cel sacru.

Seara mîncarăm și intrarăm în temniță, unde este un conte d-al lu Koffman. Dar adormiră toți. Sufeream foarte și iubeam pe soția mea mai mult decît totdeauna. O doream, o chemam, o strîngeam în brațe și inima să strîngea văzînd [în] brațulu-mi decît... am mai ieșit afară — <luna era> stelele luceau și să oglindeau în apă. M-am întristat iarăși foarte văzînd că am pierdut cu totul pîrghia ce era-n mine în focul ce-am cîștigat cu mergerea-n Franța și cu studia cea etrangă a grămaticii. Negreșit că aceasta este rezultatu păcatului că am plecat, sfîșiind inima mamii. Copii ! Copii ! nu vă mîhniți mamele, căci vă blestemă Dumnezeu.

Astăzi m-am sculat, am băut un pahar, am ieșit puțin afară și trist mă coborîi și scrisei aceste rînduri. Răbdarea a-nceput să mă lase, mai virtos pe Voinescu și pe mine.

7, joi

Am ajuns la Rodovet, unde ne-a oprit. Speranța cea mai mare locuiește în inimile prizonierilor. Ea este atît de mare încît într-o frunză, într-o suflare de vînt el vede un ajutor, o scăpare.

---

* Text stabilit de Marin BUCUR. Vezi comentariul istorico-literar la p. 112.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ne-a chemat jos și ne-a luat un... numele, și ne-a cerut ca să mergem ajutor, dar numai Franția, zise — *qui touche le sol, ce prisonnier est libre.*

Ne țin pe apă pînă astăzi la 10 ș-apoi plecarăm. Acolo stînd, trecu iar piroscavul de la deal. Pe dînsul era Grant și-mi arătă o scrisoare a ei. *Pauvre femme.* Tu scrii, dar în deșert, căci soțul tău trebuie să sufere toate privațiile, toate durerile pe pămînt.

16/22 oct. Duminecă

Niciodată cale mai penibilă nu a stat. De cîte 4 și 5 ori pe zi puneau șaica pe nisip și să chinuiau, astfel încît de multe ori credeam că și ei au complotat și de aceea i-a trimis cu noi.

Cînd trecurăm podul lu Traian, un stîlp din apă ne opri barca. Simțirăm un fel de bucurie, căci îmi părea că văz ruina lui Traian înălțîndu-se și voind să ne scape, ca să urmăm înainte. Ne învîrtirăm și apoi scăparăm, mai merserăm pînă-n dreptu Turnului Severin și stătu pe nisip. Ne deteră jos și umblarăm ca vrun ceas, apoi ne aduse iarăși în barcă cu oarecare ordine. Dar muream de foame și nu aveam nimic. Ajunserăm în sfîrșit la Fetișlan (sătenii n-a vrut să dea boii, dar i-a pus și-a tras ei barca). Golescu ne trimise pîine și mîncarăm cu ceapă, și cu acele unire (?) o grea noapte trecu.

Ca o noapte (?) după astfel de hrană, dimineața astăzi la 7 1/2 ne deteră pe uscat și ne aduse în cazarmă cu bună escortă și pază.

15/27 oct.

Merserăm în sus și soția mea întovărășită de Rosenthal urma drumul pe mal; stăturăm la un cordon, ne deterăm pe mal și vorbeam cu dînsa, cînd sosește un turc și zice că este ordin să ne-nturnăm la Orșova.

Atunci afară de Aristias, toți fură de părere a se opune și întrebuințarăm aurul ca să cumpărăm pe turci și pe omul carantinei ce era cu noi. Urmarăm dar pe jos drumul nostru și peste 3 ore ajunserăm la un sat <Moldar> Spinit, unde ne crezurăm destul de tari ca să trimitem pe turci napoi. Comandantul ne ajută și el văzîndu-ne pașaporturile și zicînd turcilor că ei neavînd, nu pot continua. Dupe multe discuții și frămîntări plecarăm la 3 dupe miezul nopții pe căruțe și <gustarăm> nu simțeam trudele drumului ș-ale nesomnului pentru că eram împuterniciți de plăcerea de-a fi liberi și temerea a nu fi goniți dupe urmă.

(B.C.S. Achiziții. Așezămîntul N. Bălcescu, 146/657)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIMENSIUNEA PATRIOTICĂ A POEZIEI

A vorbi despre poezia patriotică, pentru un poet român, este un lucru fundamental : aș mărturisi că este o confesiune. Nimic nu este mai sfînt, mai drept, mai cinstit și mai constructiv pentru un poet decît ardoarea discretă a cîntecului și a verbului său în care vorbește despre măreția celor din care se trage el însuși, despre măreția acestui pămînt transformat în verb prin poezie.

Ceea ce mă indignează uneori, ceea ce îmi suferă și îmi nesuferă nervul optic este vederea dizgrațioasă a acelor adeziuni false, stupide și minimalizatoare ale măreției limbii române. Nimic nu este mai patriotic, de la capul și începătura noastră, decît Mihai Eminescu, tînăr fiind și rostind în cuvinte tinerești: *«Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie !»* De ce ne cutremură pînă în ziua de astăzi aceste versuri prin impecabila lor cinste, prin memorabila lor spunere adolescentă ! ?

Majoritar, orice poet român a vorbit și vorbește despre taina țării lui. Au apărut însă în jurul acestor poeți adevărați un fel de ploșnițe, un fel de gîngănii, un fel de țințari care fac un soi de optimism dizgrațios, un soi de zîmbet transformat în rînjet, luînd numele patriei în deșert. Bineînțeles că orice om de bun simț îi repudiază pe acești cascadori ai amorului de patrie. Numai țăranul român, numai muncitorul român și cei pe care ei îi nasc, intelectualii români, sînt cei care au dreptul de a se rosti despre patrie.

A-ți iubi patria, trebuie să binemeriți a ți-o iubi ! Nu orice mijlocitor poate să iubească o patrie. Mai întîi trebuie să faci cărămida, după aceea zidul, după aceea locul ferestrei. Cînd ai făcut fereastra, asta înseamnă că ai făcut mai înainte zidul. Numai cel care a făcut zidul are dreptul de a privi prin fereastră.

Păsările pleșuve ale nimănuia repede se sting, dar ele distrubă munca și calmul valorii adevărate, uneori. E adevărat că, cercetarea în poezie, ca și în știință, ca și în lucrările mai profunde ale pămîntului sînt îndreptățiri ale sufletului uman. Dar această cercetare niciodată nu trebuie, și nu are voie, și va fi izgonită, cînd ea se substituie muncii depuse.

A-ți iubi patria înseamnă a ți-o clădi cu propria ta viață.

A iubi limba română înseamnă a gîndi în limba română, a tăcea în limba română, a plînge în limba română și a rîde în limba română. Ea nu se trage din nici un fel de dicționare. Ea se trage din cei care au murit ca să ne nască pe noi.

Nichita Stănescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNEA – ÎNTRE DOCUMENT ŞI FICŢIUNE

Const. CIOPRAGA

Fiecare, de la o anumită vîrstă în sus, se simte îndreptăţit să vorbească de «romanul vieţii sale», însă cîte din astfel de «romane» interesează realmente ? ! Ca replică la o memorialistă excesiv egocentrică, transformată în *roman personal*, originalul André Malraux lansa în 1967 formula de *Antimemorii*, avertizînd astfel că nu intenţiona să-şi istorisească viaţa, ci să pună întrebări fundamentale. Altfel spus, — să reflecteze despre oameni şi *«semnificaţia lumii...»*. Indiferent de nuanţă, de la nepretenţioasele amintiri sau pagini de jurnal pînă la mai prestigioasele memorii, unele dintre acestea au şansa de a deveni documente, căci, fragmente ale unei vremi, fixate prin intermediul unei personalităţi, — ele păstrează ceva din pulsul realităţilor cotidiene, o doză de autenticitate care, în operele declarate istorice, se pulverizează. În măsura în care transmit informaţii şi în acelaşi timp atitudini, ele întregesc profilul umanităţii, constituindu-se în veritabile instrumente de meditaţie. Ne place să intrăm în fluxul unor asemenea *vieţi*, — centrate pe afirmarea plenară a Omului — cu sentimentul că orice depăşire a limitelor e un triumf asupra eternei condiţii umane ; de aici, tulburătoarea forţă iradiantă emanînd din confesiunile unor artişti sau creatori în ştiinţă !... *«Amintirile* — dezvăluia Arghezi într-o confesiune, *Dintr-un foişor — sînt de considerat în scris : verbale, devin anecdote»*... Senectutea e a memoriilor, care, potrivit opticii argheziene, *«rectifică timpul şi evenimentele antipatice»*... Însă departajările de acest fel sînt labile, oricum discutabile.

1. Vorbind de biografia popoarelor, istoria însăşi începe cu verificarea memoriei, lăsînd pe seama mitului laturile neverificabile. De la marii cronicari moldoveni pînă la Sadoveanu şi Blaga memoria trecutului n-a făcut decît să stimuleze o literatură de tip confesiv, încît se poate spune că purtăm confesiunea în sînge ; însă a reconstitui, a evoca, e a te găsi la un pas de mit, ştiut fiind că orice invocare a timpului pierdut implică adaosul liric al unui prezent care colorează şi modifică. Prin urmare, oricît de obiectiv, oricît îşi ia anumite *distanţe*, cel care-şi aminteşte — memorialist sau autor de confesiuni — balansează de regulă între *«tonul elegiac şi tonul picaresc»* (Jean Starobinski), prin «picaresc» înţelegînd limbajul cuiva care, învingînd obstacolele, îşi rememorează, de pe culme, anii de deziluzii şi încercări. În ciuda jovialităţii continue, Creangă al *Amintirilor* e discret elegiac *(«Doamne, frumos era pe atunci...»)*, pe cînd la N. Iorga, cel din *O viaţă de om — Aşa cum a fost*, frapant e tonul de satisfacţie morală urmînd *luptei*, de unde acea plenitudine a conştiinţei de sine frizînd orgoliul. Fapt de domeniul evidenţei, în ultimele decenii, noţiunea de memorialistică s-a lărgit neîncetat, încît, printr-o alunecare de funcţii, pagini diferite ca timbru, unificate prin dimensiunea confesivă, se încorporează literaturii de revelaţii.

Forţînd oarecum nota, să concedem că nu numai jurnalele intime dar şi corespondenţa se înglobează, în cele din urmă, memorialisticii. De la foarte productivul Voltaire au rămas nu mai puţin de două sute zece mii de scrisori ! Epistolele din tinereţe ale lui Arghezi au fost publicate de Barbu Cioculescu într-un volum intitulat sugestiv : *Autoportret prin corespondenţă*. Grecul Nikos Ka-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zantzakis se revelă, la rîndul său, în *O viață în scrisori*. Unele jurnale intime sînt, în esență, un fel de scrisori neexpediate... În jurnalul lui Saint-Simon (o sută șaptezeci și trei de caiete incluzînd evenimente dintre anii 1694 și 1752), Marguerite Yourcenar — această cea dintîi femeie nu de mult primită în Academia Franceză — vedea opera unui *«mare observator a ceea ce trece»*... Ce s-ar mai ști astăzi despre filosoful Amiel, fost profesor al Universității din Geneva, dacă el n-ar fi lăsat cele aproape șaptesprezece mii de pagini de jurnal? Ce extraordinară, neistovită nevoie, la acest contemplativ iremediabil, de a se găsi față-n față cu adevărul! Ce jubilație interioară în clipa în care, concentrat asupră-și, el descopere în propriul său Eu sensuri pînă atunci ignorate!...

Deși biografia semnificativă a unui scriitor este cea inclusă în opera sa, în sensurile pe care aceasta le degajă — dînd o imagine concretă asupra lui, — nimeni nu va nega rolul *Jurnalelor* intime baudelairiene (*Fusées, Mon coeur mis à nu*) sau al așa-numitei *Corespondențe generale* (șase volume). S-a văzut, de asemenea, odată cu publicarea (în curs încă) a jurnalului lui Titu Maiorescu, început la cincisprezece ani și continuat șaizeci și doi de ani, pînă în ziua morții (1917), ce antinomii și genuni ascundea masca *olimpianului*... Despre acest cel dintîi *«adevărat jurnal din literatura noastră»*, cum remarca Liviu Rusu în docta sa introducere la noua ediție, inaugurată în 1975, se poate afirma că e un fel de *istorie secretă* a unei vieți și a unor epoci (42 de caiete), înregistrare de fapte, de reacții psihice și etice, — o lume văzută de un gînditor, de un profesor, de un om politic. Secolul al optsprezecelea fusese îndeosebi unul al memorialiștilor, gen care fascina pe Sainte-Beuve, stimulîndu-l la deshumări sistematice; cel următor dădea curs, în paralel, jurnalelor intime. În circumstanțe speciale s-au materializat *Convorbirile cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*, înregistrate de J. P. Eckermann și publicate după dispariția titanului de la Weimar. La noi, interesul pentru jurnale, relativ restrîns, se vede la personalități afirmate la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui de față, la N. Iorga, ale cărui șapte volume de *Memorii* erau, în realitate, însemnări zilnice, sau la Gala Galaction, al cărui *Jurnal*, la fel de masiv dar nu la fel de semnificativ, începea în 1898. Lipsa timpului și alte cauze au făcut ca scriitori din alte generații, sceptici poate, — între ei Camil Petrescu și G. Călinescu — să nu dea atenție confesiunilor, jurnalele lor, de mici dimensiuni, nefiind oricum, pe măsura autorilor. Scrise în căldură, în ritm cu realitățile în mers, jurnalele sînt susceptibile de patimă și prejudecăți, cîtă vreme asupra lor n-a lucrat distanța, — timpul care netezește și cheamă la dreapta măsură.

2. În jurnalele de călătorie, gen cu un trecut mai mult decît milenar, literatura începe de acolo de unde notațiile de ordin exterior — etnografie, istorie, civilizație — își asociază meditația, imprimînd imaginilor fragmentare, efemere, o iluzie de durată. Călătorim nu numai pentru a vedea *în afară*, ci și pentru a ne descoperi pe noi înșine, în dimensiunile noastre subconștiente, știut fiind că orice nouă priveliște cheamă la dialog și monolog, stimulînd alți centri, propunînd noi raporturi cu lumea. Nici pateticele *Elegii romane*, nici *Torquato Tasso* n-ar fi luat ființă fără revelatoarea călătorie a lui Goethe în Italia, de fapt o acomodare de aproape doi ani cu spiritualitatea peninsulară, — stagiu evocat după note de jurnal (ulterior arse). Nu poți avea acces în biografia artistică a lui Chateaubriand fără a ține seamă de călătoria lui în America, ori de instructivul *Itinerar de la Paris la Ierusalim*; — sau în cea a chinuitului Gérard de Nerval fără *Călătoria în Orient*. Cu toate că în notele de călătorie figura naratorului ca *persoană-referință* stă mereu în primul plan, de la o vreme el apare subordonat *evenimentelor*. Nu ne mai punem întrebări despre reacțiile celui devenit un fel de notar-înregistrator, lăsîndu-l aproape uitat sub noutatea *faptelor* colportate de el. La memorialiștii la care prioritară e latura documentară, — la Nicolae Milescu, Dinicu Golescu, G. Barițiu, Ion Codru Drăgușanu, N. Filimon, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu, N. M. Condiescu și alții — lucrurile iau acest curs nu fiindcă naratorii ar voi să-și estompeze prezența, ci fiindcă realitățile descrise, unele de pondere deosebită, exercită ele singure un fel de magnetism intelectual, o atracție cvasi-romanescă. Dacă *mărturii* ca acestea îmbogățesc, într-un mod sau altul, dosarele istoriei civilizațiilor și culturilor, nu trebuie uitate călătoriile ca pretext literar, ca la Hogaș și Sadoveanu (precursor Alecsandri), nici cele ca pretext de eseistică (Tudor Vianu, M. Ralea, Camil Petrescu, G. Călinescu, mai recent Octavian Paler și alții).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I-a fost dat lui Victor Hugo să impună cu ale sale *Choses vues* o direcție de urmat, de unde limbajul descriptiv din cunoscutele *Scrisori* ale lui Ion Ghica, cel din *Zile trăite* de Nicu Gane (cu episoade din febrila epocă a Unirii), *Lumea prin care am trecut* și *Închisorile mele* de I. Slavici, *Amintiri din închisoare* de Valeriu Branițte sau *De vorbă cu trecutul meu* de Mihail Cruceanu. Sînt de adăugat, în aceeași serie, *Zile de lazaret* de George Banea (cu date despre experiența sa de prizonier), *Zile de lagăr* de Zaharia Stancu, ecou al internării lui politice la Tîrgu-Jiu, și altele. Semnificativă e constatarea că anumiți oameni de acțiune, mai degrabă atenți la fapte decît la expresie, ajung la formulări lapidare, spontane, — memoriile lui Napoleon, ca și cele ale carbonarului Silvio Pellico sau ale lui De Gaulle, însumînd în acest sens probe multiple. Scrieri ca acestea, cu o structură verbală apropiată discursurilor, au tangențe cu cele invocate de Northrop Frye vizînd *Retorica prozei neliterare*. *«Retorica persuasiunii, a îndemnului la acțiune, (...) pe măsură ce ieșim din cadrul literaturii îndreptîndu-ne spre viața socială, își accelerează ritmul (...). Ne îndepărtăm rapid de literatură, apropiindu-ne de expresia verbală directă a emoției cinetice. Cu cît mergem mai mult în această direcție, cu atît este mai probabil ca autorul să participe sau să se prefacă că participă la subiectul său, astfel încît ceea ce ne îndeamnă el să adoptăm sau să evităm este, în parte, proiectarea propriei sale existențe emoționale»... (Anatomia criticii)*. Lectura memoriilor fostului prim-ministru I. G. Duca, asasinat de legionari, sau cea a documentelor de front din *Războiul în note zilnice* de mareșalul Al. Averescu ilustrează, fiecare în felul său, acea *retorică a persuasiunii*.

Discreția sau alte rațiuni determină apariția memorialiștilor cu mască, travestiul permițînd libertățile pe care și le asumă de pildă Eichendorff în *Ziarul unui Pierde-Vară*, A. Dumas-tatăl în *Memoriile unui medic* (patru volume), rusul Serghei Aksakov în *Memoriile unui pescar cu undița*, sau cele douăzeci de volume ale spaniolului Pio Baroja, *Memorias de un hombre de accion* (Memoriile unui om de acțiune). Sub trăsăturile nefericitului *Dan* din romanul cu acest titlu, contemporanii l-au recunoscut pe tînărul Vlahuță, *«proletarul intelectual»*; sub cele ale lui *Dinu Millian*, — gazetarul C. Mille reconstituia, cu puțin înainte, un moment din istoria mișcării socialiste românești; procesul avea să fie reluat de D. D. Pătrășcanu în *Amintirile lui Constantin Casian*, pagini romantice despre anii de liceu și primele emoții erotice. Un eu fictiv, *«fără posibilitate de referință, care ne trimite la o imagine inventată»*, un *«eu al povestirii»*, neasumat în mod *«existențial»* de *«nimeni»* (Jean Stadobinski), acționează convențional în ciclul romanesc *În preajma revoluției* de C. Stere. Pe cea mai mare întindere, un *Eu* ca acesta, mai mult sau mai puțin fictiv, circulă în romanele lui Anton Holban, — de la *Romanul lui Mirel* pînă la apariția postumă *Jocurile Daniei*. Că sub înfățișarea lui Ilie Moromete poate fi identificat părintele lui Marin Preda, că Niculae din *Moromeții* și din *Marele singuratic* însumează particularități ale prozatorului însuși, e sigur, iar acesta n-a făcut din ele un secret. În majoritatea acestor cazuri, *Eu* a devenit *El*; biografia sau autobiografia au cedat pasul ficțiunii, — care însă păstrează fie căldura, fie resentimente ale *Eului* originar. La adăpostul travestiului, Vania Răutu (recte C. Stere) a făcut referiri, nu o dată răutăcioase, la persoane în viață sau a dat curs unor revelații pe care moralistul Rousseau le-ar fi rostit fără mască.

3. Vorbind despre o *retorică a genului*, justificată desigur, trebuie să ne spunem — înainte le toate — că nu există memorii complete, căci nici un memorialist nu-și începe povestirea de la vîrsta zero; nimeni, de asemenea, nu-și descrie moartea, despre care urmează să relateze alții, încît nici libertinul Casanova, nici moralistul Anderser nu fac decît explorări parțiale în anotimpurile existenței lor, mergînd pe tipare clasice. Titlul identic la care ei s-au oprit, *Istoria vieții mele*, nu corespunde deci integral conținutului. Jovialul Creangă al *Amintirilor*, Ernest Renan cu ale sale *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, G. Ibrăileanu ca autor de *Amintiri din copilărie și adolescență*, Jean-Paul Sartre din *Les Mots* (*«autobiographie partielle»*), Simone de Beauvoir, cu o altă *«autobiografie parțială»*, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, — toți pun în pagină reacții specifice «primăverii» și «verii». Eugen Ionescu, cel din *Journal en miettes*, aparține «toamnei» și «iernii», — cu motivația că viitorul e fericirea ce ni se retrage brutal cu timpul: *«Sînt la vîrsta la care îmbătrînești cu zece ani într-un an, la care o oră nu ține decît cîteva minute, la care nu poți măcar să înregistrezi sferturile de oră...»*. Timpul e cel care, practic, dictează memoriile, resortul care determină miturile personale, dar între

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trecutul în imposibilitate de a fi repetat și momentul în care el este evocat se întind obstacole de tot felul. În funcție de acest dublu-timp, *Eul*, scindat, dedublat, își caută zadarnic unitatea pierdută ; — în zadar, fiindcă timpul real și timpul memoriei nu se suprapun niciodată, de unde subiectivitatea, iluziile, miturile de toate nuanțele. Nu există, așadar, memorialist care să nu oscileze între document și ficțiune, de aici îndoielile față de cel care *«se erijează, prin forța împrejurărilor, în comentator»*, sau în *«judecător al propriei sale ființe, ceea ce n-ar fi prea grav, precum și al semenilor pe care i-a cunoscut și cu care a avut relații de tot felul»*. Pînă și *«cel mai la „obiect" dintre comentatori»*, — observa Iorgu Iordan în argumentul la memoriile sale — nu scapă în întregime de subiectivism. Ce credit poate avea *Jurnalul* fraților Goncourt, atît de tributar ficțiunii ? !

Recunoscut fiind că o filă de jurnal e în măsură să comunice pulsul unei atitudini existențiale, — un volum de memorii, realmente substanțial, echivalează cu o călătorie imaginară în destinul altora.

În ultimă instanță, audiența memoriilor ține de încărcătura lor umană, — spirituală, etică ori socială — de *ceea ce ele comunică*, dar și de *perspectiva din care comunică*, de modul în care, problematizînd, faptele trec din stadiul informației în cel al conștiinței. Înainte de a fi documente de epocă, unele scrieri memorialistice implică valori literare de excepție, — între acestea *Viața* popularului orfevrier florentin Benvenuto Cellini, *Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau sau faimoasele *Memorii de dincolo de mormînt*, acestea din urmă asigurîndu-i lui Chateaubriand, mai mult decît restul operei, celebritatea în posteritate. Dacă E. Lovinescu, nerealizat ca romancier, e îndreptățit să figureze, totuși, în antologia prozei românești contemporane, pledează în acest sens excelentele sale *Memorii*. La rîndul său, V. Pârvan, savantul explorator al vechimii noastre istorice, și-a rezervat un loc în istoria literaturii grație solemnelor lui *Memoriale*, în realitate imnuri, panegirice sau evocări, — neagreate de G. Călinescu, sub imputarea de retorism și afectare.

În esență, ierarhizările în domeniul memorialisticii presupun tabele de valori și relaționări multiple. Oricare ar fi conținutul scrierilor, importantă e potențarea reliefurilor prin condensare. Retorica construcției trebuie să colaboreze cu retorica narațiunii.

AL. MACEDONSKI SAU «EXTAZUL ASCENSIONAL»

Elena TACCIU

Poezia macedonskiană se arată a fi rodul reacției violent-polarizatoare instaurînd antiteza ontologică și stilistică, marcă între altele a stilului baroc dar și romantic (Eugenio D'Ors). Omniprezența antinomiilor își face loc dealtfel și în existența poetului, cînd regalitatea himerică («tronul» de la *Literatorul*, ofranda cu gestică de calif oriental a falselor pietre) apare dureros contrazisă de *«acea sărăcie / Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă»* de dezarmarea cvasiunanimă percepută de Macedonski ca fatum byronian, de «proscris».

Regimul scindării permanente (fixat de A. Marino) dintre vis și real, uranian și teluric, ideal și real, viață și moarte, extaz și „ennui" explică emblema spiritului ascensional și a zborului drept soluție poetică a tensiunii fundamentale. În articole chiar, definirea poeziei ca gen va uza de același termeni, ea fiind *«descătenare»* sau *«sublimul zbor al spiritului»*. Dacă e să fixăm însă etapele dematerializării independent de cronologia operei, conchidem că poetica ascensională se constituie în trepte precum, inițial, deschiderea spre stepă, *«acea sălbăticie de pustiuri unduloase»* străbătută de cavalcada eroului liric. Desprinderea imaginară de forțele gravitației se înlocuiește aici prin complexul regalității, — *«Și întinderea sclipește, și sunt singurul ei țar»*. Forța transcenderii are analogii monarhice și în *Psalmi moderni* : *«Eram puternic împărat ; / Prin sufletească poezie, / Prin tinerețe, prin mîndrie, / Prin chip de înger întrupat»*. Iarăși, complexul regal se va suprapune peste figura esențial-macedonskiană a zborului și a aripei *(«Zburam pe aripi strălucite»*. Asemenea desprinderi următoare concentrării aproape

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

inițiatice *(«impulsul energetic»* — A. Marino) realizează definitiv transfigurarea, întrucît *«Din real ieșit afară nu mai ești ca orișicare»*. Tema extazului ascensional și a zborului oniric, figura esențială a poeticii macedonskiene, își va supune cu timpul întreaga operă. Ea are transcrieri naive în poezii juvenile, unde *«genii»*, *«cu frunți june»* respingă *«un corp de tină»* spre a pluti *«Cu sufletele în lumină»*. Polarizarea centrală va deveni și mai precisă, întrucît sufletul / spirit va tinde spre azur, element congener prin dematerializare și libertate, părăsind *«închisoarea-i de humă»* în zbor *«Spre tot ce este rază, schintei, parfum, splendoare, / Spre tot ce se ridică în cer de pe pămînt»*. Depășind teluricul cu funcția realului se constituie marile poeme ale zborului macedonskian guvernate de sinestezii edenice heliadești *(Anatolida)* și, de ce nu, paralele prin structură spațială celor eminesciene. Un vers dintr-un poem ocazional, puțin citat de altfel, fixează antinomia centrală «programată» de Macedonski pentru viziunile sale ascensionale, — *«Extazul ne răpește, — murim pentru real» (Expoziția de la Ateneu)*. Cunoscutul final al *Nopții de noiembrie* dezvoltă figura zborului ca soluție poetică după vaticinarea ipocriziei mondene și culturale care a agresat ființa aberantă a poetului. Se poate conchide că poemul în cauză uzează de un dublu regim transcendent, unul diacronic-compozițional (dislocarea modalității prozastice prin simbolizare), și în alt sens, sincronic, prin respingerea ascensională a realului = teluric. Ampla cadență a alexandrinului cu cezură celebrează biruința spiritului asupra materiei prin semnul aripei și al vulturului, implicate în egală măsură în poetica zborului eminescian.

«Lăsîndu-mi învelișul la viermii din mormînt,
Pluteam prin al meu suflet, mai sus de-acest pămînt.
Eram împins de-o forță și tainică și mare,
Și aripa de vultur răpindu-mă în zbor,
Purtat pe-o rază-albastră, ca raza de ușor».

Celebrarea dematerializării extatice, cînd *«rămîne corpul sub destinul cunoscut»* invocă aceleași spații perihelice cotrase în eul biologic : *«Clar azur și soare de-aur este inima mea toată»*. Ultimul ciclu, *Poema rondelurilor*, va pecetlui în forme mai puțin retorice gravitarea permanentă a imaginarului macedonskian *«spre-o naltă și tainică slavă»*, în parfumul fastuos al rozelor.

Noaptea de mai se constituie ca artă poetică a unui asemenea extaz ascensional văzut ca accedere la starea de grație. Cea dintîi strofă, de o topică armonios-contorsionată, stabilește magnetismul epicentrului vertical, — *«apogeul»* (zenitul) care cheamă sufletul poetului. Absorbția imaginației supusă tranfiguratoarei verticalități interferează simboluri pirice ale creației, — *«foc sacru»* (congener cu *«arhanghel de aur»* și generează elanuri transcendente sau *«răzvrătiri»*). Sufletul înaripat urcînd spre «apogeul» predestinat poetului se constituie drept viziune-princeps.

«Astfel ; fiindcă apogeul la care sufletul atinge
Cînd poartă cîntece-ntre aripi dă măstere la răzvrătiri,
Se poate crede că vreodată ce e foc sacru se va stinge
Și muzele că vor rămîne amăgitoare năluciri ?»

Urmează configurarea spațiului teluric / bucolic (*«cîmpenești virginități»*) care trebuie părăsit prin impulsul energetic ce precede zborul. Efluvlile muzical / odorifere cu funcții erotizante prefigurează *«fioru-mpreunării»* cu transcendența. *«Noaptea blondă»*, izomorfie erotică a acelei Tellus Mater își serbează nupțiul *«între roze»* cînd *«Parfumele din mai înaltă reînnoite-apoteoze»*. Dar armonia realizată teluric întîmpină spirala unei noi antinomii în fața omului *«reajuns o fiară»*, prin urmare una de natură etică. Pregătind noua anihilare sub imperiul ascensionalului poetul lansează chemarea extatică *«vestalelor»*, păzitoare ale *«focului sacru»*, muzele : *«Veniți, privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit»*. Florile lui Macedonski sînt din rîndul celor odorante și timpurii, liliacul, mai modest în anonimatul său, și rozele, flori inițiatice cu bogate conotații mistice, la care se adaugă cîntarea privighetorii, glas punctînd ciclurile erotice ale firii. Toate la un loc realizează acele *transports* ale simbolismului. Lumina, cealaltă epifanie a sacrului, se va infuza prin

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

refracții strofei deschisă prin cel de al doilea laitmotiv, *«Se poate crede că vreodată ce e foc sacru se va stinge ?»*. Ea va prezida confuzia cosmosului cu telu-ricul prin luminiscența apelor (principii fertile) oglindind (iarăși eminescian) *«alba lună»*. Erosul teluric a devenit astfel supraterestru, celebrat de strălucirii minerale emise de pietre prețioase (diamantul) și metalele nobile (argintul), o viziune lunară apropiată de edenul elen și dacic eminescian.

«Cînd frunza ca și mai nainte șoptește frunzei ce atinge ?
Cînd stea cu stea vorbește-n culmea diamantatului abis,
Izvorul cînd s-argintulește de alba lună care-l ninge,
Cînd zboară fremete de aripi în fundul cerului deschis ?»

Transparența selenară arată eului vizionar semnele muzicale ale erosului elementar cuprins întîi în vocile vegetale, apoi în cele astrale ce ne conduc spre pitagoreica muzică a sferelor, deoarece, cum ne avertizează poetul, *«pămînt și spațiu își urmează sublimele metamorfoze»*. În rîndul acestora din urmă se insinuează rarefierea materiilor în irizarea lunii, materii supuse forței magnetice ascensionale emise de «apogeu». Dovada afirmației, de după dematerializarea evidentă în primele trei versuri, este «telurizarea» eterului devenit receptacol feminin, *«abis»* răsturnat, guvernat de o *«culme»* (= *«apogeul»*), și apoi, iarăși, *«cer deschis»* menit a purta *«fremete de aripi»*, tocmai sufletul platonician aripat al poetului smuls telu-ricului în extazul său ascensional. Contemplînd din perspectiva zborului pămîntul respins, poetul simte nevoia de a mai enunța un concept antitetic structurii sale, și anume degradarea morală a speței *(«jalnice nevroze»*, *«ura și trădarea»*) negată în și prin însuși momentul desprinderii și al zborului emblematic. Laitmotivele sînt în aceste condiții rezolvări muzicale ale translației dihotomice, — de la *«Vestalelor, dacă-ntre oameni sunt numai jalnice nevroze»*, la *«Veniți, privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit»*.

Instaurarea nocturnului (mai puțin frecventă la Macedonski, un solar perihelic) precizează corespondențele, — florile se deschid simetrice aștrilor, muzica devine magic-somnolentă *(«Mal dulce sunetul de flaut»)*, aerul se întunecă evidențiind *adîncimea* (misterioasă) a formelor *(«Se face mai albastru-adîncul, și codrul mai adînc se face»)*. Direcționarea ascendentă indică polul organic opus centrului vertical, — nadirul «văii», semn al dezagregării, purtînd cu toate acestea latența transfigurării necesare.

«Mucegăitul smirc al văii cu poezie se vestmîntă,
Pe prefiratele lui ape plutește albul nenufar».

Cei doi termeni disjunctivi, *«mucegăitul smirc»* și *«albul nenufar»* se înscriu într-o diadă violent-barocă, deși relația lor subterană, axiologic fastă, va zămisli forma transcendentă, tocmai poezia, decantare a pestilențialului. Trebuie să vedem în asemenea fulgurante viziuni macedonskiene prefigurări ale materiei argheziene cu «bube, mucegaiuri și noroi», purtînd în vintre virtuțile renașterii spirituale. «Nenufarul» macedonskian (poezia) este și el, dacă ne gîndim bine, un «zenit» al cosmogoniei acvatice colcăind în straturi inferioare de mîluri adîncurilor.

O nouă volută polarizatoare evocă tramele eului, *«Posomorîrea fără margini a nopților de altădată»*, *«talazul dușmăniei»* în fața transfigurării ascensionale urmărită în dialectica ei lentă, și în impactul ei asupra eului, — *«E mai și încă mă simt tînăr sub înălțimea înstelată»*. Sintagma din urmă conține spiritul tutelar al poemului, verticalitatea celestă. Momentul dematerializării conducînd spre creațle înculcă sufletului revelația lumilor mitice precum Elada bucolică, teocritiană, mai clasică decît aceea din *Memento mori*; *«fecioare în cămăși de in»*, *«un faun rustic c-o naiadă»* argumentează harul vestalelor-zîne de a reitera timpul sacru și extazul poetic. Strofa următoare deschisă de enunțul regenerării de sub *«înălțimea înstelată»* clamează biruința dematerializării, perceperea vizionară a esențelor într-un cosmos plutind în efluvii muzicale, florale ce anihilează (schopenhauerian) *«atingerea durerei»* prin *«cîntece nălucitoare cum sunt candorile de crin»*. Transcenderea realului va fi limpede condiționată de emblemele ascensionale subliniate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«E mai și încă mă simt tînăr sub înălțimea înstelată...
Halucinat cînd este — auzul, vederea este fermecată ;
Aud ce spune firul ierbei, și văd un cer de aripi plin,
M-așez privind în clarul lunei sub transparența atmosferei
Și-n cerul îmbătat de roze sfidez atingerea durerei
Cu cîntece nălucitoare cum sunt candorile de crin».

Atingerea zenitului prin zborul liber al sufletului aduce descifrarea elementelor telurice, dar și conștiința de a fi zămislit cîntecul încă nedevenit obiect *«nălucitor»* precum crinul, floare din stirpea inițiatică, prin echivalența ei selenară, ascensională și parfumul greu, îmbătător. Invocația noului laitmotiv retoric *(«O ! feerie a naturei, desfășură-te în splendoare»)* își disimilează distihurile în corpul strofelor următoare, iar refrenul dominant, *(«Veniți ; privighetoarea cîntă, și liliacul e-nflorit»)* trece în invocarea senzual-somnolentă prin rima feminină, *«Veniți, privighetoare cîntă în aeru-mbătat de roze»*. Roza mistică și alegoria ei *(«flori roz-albe»)*, semn alchimic superior al marei opere și al regenerării constituie „zenitul" suprem al efluviilor florale ascendente, după cum *«nenufarul»* se decanta din mîlurile germinative ale adîncului teluric.

Finalul *Nopții de mai* realizează odată cu definitiva smulgere a sufletului și dematerializarea chtonianului, materializarea paralelă a Logosului prin extaz ascensional. Amintindu-ne de un vers emblematic citat, *«Extazul ne răpește — murim pentru real»*, ultima unitate semantică a poemului precizează aforistic ideea: *«Voind să uit că sunt din lume, voiesc să cred că sunt din cer»*, un alt fel de a-și asuma verticalitatea uraniană, prin desfacerea diadei, desigur polarizante, lume — cer. Trecerea epitetului / atribut al nopții, *«înstelată»*, în *«o noapte de fericire»* indică transfigurarea extatică printr-o figură, ce-i drept, de veche retorică romantică — personificarea alegorică a nopții cum o știm din *Umbra...* sau *Zburătorul*. La Macedonski primează luminiscența potopitoare :

«Această noapte fericită la gîtul ei cu sălbi de astre
S-a coborît pe flori roz-albe și pe pădurile albastre
A-ntins subțirile-i zăbranic și peste cîmp și peste văi,
A-nsăilat nemărginirea cu raze de argint și aur...»

Dincolo însă de relieful înrudit al formelor *(«Veșmîntul său cel negru de stele semănat»* — Heliade) distingem la Macedonski dinamica descendent/ascensional, întrucît noaptea *«s-a coborît»* în mijlocul rozelor și *«pădurilor albastre»*, dizolvînd materialitățile apăsate prin *«subțirile-i zăbranic»* (văl, altă entitate inițiatică a revelației) spre a le antrena într-o concentrică absorbție celestă spre *«nemărginire»*. Acum aripile simbolice aparțin imaterialelor metale nobile vibrînd în pulsații luminoase, ca *«raze de argint și aur»* legînd chtonianul de cer. Cum însă Macedonski însuși avertizase că regimul transcenderii este, la el, condiționat de «halucinarea» auzului, el convocă orchestra nocturnă (surprinzător de eminesciană), — *«glas de bucium la focul stînelor aprins»* și *«izvorul»* care îl îngînă pe cel dintîi. Menirea vrăjii instaurate va fi, odată cu confuzia vizuală a formelor în regimul nocturn, anihilarea tensiunii existențiale și eliberarea Logosului : *«Orice durere să-nceteze și poezia să vorbească»*. La porunca nopții ca emanație a «apogeului», Cîntarea cuprinde registrul descendent al reliefului terestru ; întîi *«ea zise dealului să cînte»* pentru a antrena văile în ascensiuni extatice, pentru că într-adevăr, *«văile se ridicară, / Cu voci de frunze și de ape, cu șoapte ce s-armonizară»*. Vibrațiile transfiguratoare ale elementelor care nuntiseră în primele unități semnificante ale poemului (frunzele, izvoarele, stelele) transferă harul Logosului nocturn păsării — privighetoare. Aceasta va fi prin analogia implicită emblema poetului care cîntă viața și moartea, realul și forța de a-l transfigura, întrucît *«la porunca uimitoare / Se înalță parfum de roze și cîntec de privighetoare»*, ambele supuse absorbției uranice.

Abia în final reapare eul poetului, pronumele confesiunii, ce recepteză porunca Logosului universal între flori și sonuri de o armonie edenică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Iar cînd şi mie-mi zise : „Cîntă !", c-un singur semn mă deşteptă
Spre înălţimi neturburate mă reurcă pe-o scară sfîntă...
În aeru-mbătat de roze, veniţi ; — privighetoare cîntă».

Noaptea, ultima izomorfie feminină a poemului (între muze, vestale, zîne) devine principiul dematerializării spre pacea celestă, cer hyperionic şi monarhic deschis poetului de momentele (ciclice, trecătoare deci ale) harului devenit Logos. *«Scara sfîntă»*, semn al sacrului ascensional, celebrează desprinderea definitivă de profan spre supra-eul realizării prin Cîntare, prin mulţimea de ceruri concentrice şi transparente. Privighetoarea (— poetul) *«cîntă»* în chiar zenitul celest înconjurat de epifanii ale formelor terestre golite de inerţia lor gravitaţională.

Reluînd rezumativ dialectica ascensională a formelor, notăm în *Noaptea de mai* transformarea *«zenitului»* într-un adînc răsturnat, „abis" întors, apt de deschidere spre teluric printr-un eros cosmogonic subtextual, *«cer deschis»* cu nadirul în *«smîrcul văii»* şi *«gunoiul ce înălţase o secundă»*. De sus, „din limpezimile albastre" şi nocturna „înălţime înstelată" care se opacizează pe măsura *imaginării* devenind mai „adîncă", se coboară muzele, zînele, vestalele, şi în cele din urmă noaptea extatică („fericită") ce propagă concentric cosmogonia trancendentă a Cîntării. În această clipă emblemele dematerializării *(«fremete de aripi»)* acţionează asupra formelor terestre urcîndu-le *«pe-o scară sfîntă»* spre semnul sacrului străin de timp şi materie. Spre a se întrupa însă în Logos, fusese necesară nuntirea organică în mijlocul armoniilor sinestezice ale elementelor, descifrabile doar de auzul, văzul şi eul poetului atins de *«răzvrătiri»*.

EMINESCIANA

Regimul diurn şi nocturn

Dispunerea conflictuală a termenilor *zi* şi *noapte*, de la structura de suprafaţă a textului poetic eminescian, se desfăşoară, în structura de profunzime, pe coordonatele complexe ale unor relaţii opoziţionale care se creează între *zi, noapte neagră* şi *noapte clară*. Semnificaţiile pe care le dezvoltă cei trei termeni, precum şi relaţiile ce se stabilesc între ei, manifestă o anume organizare a gîndirii şi discursului poetic ; *ziua, noaptea neagră* şi *noaptea clară* se constituie ca nuclee semantice : dezvoltîndu-se în discurs pe baza asocierii majorităţii temelor şi a motivelor poetice, aceste cîmpuri semantice capătă o funcţie organizatoare la nivelul întregului univers poetic eminescian.

Corelaţia *noapte-zi*, de la structura de suprafaţă a textului, dezvoltă semnificaţii care participă la constituirea unei anume organizări a microcosmosului : în viziunea poetului acesta se identifică cu Lumea, supusă unei ireversibile deveniri temporale : *«Aşa fel zi şi noapte de veacuri el stă orb, / Picioarele lui vechie cu piatra-mpreunate, / El numără în gîndu-i zile nenumărate, / Şi filfîie deasupra-i gonindu-se în roate / Cu-aripile-ostenite un alb şi-un negru corb» (Strigoii). «Gonirea în roate»* a zilei şi a nopţii trimite la semnificaţia devenirii *circulare* a timpului : timpul circular circumscrie un spaţiu închis, el însuşi circular. Microcosmosul, spaţiul teluric guvernat de această lege a devenirii închise a timpului, se opune macrocosmosului, spaţiul transcendent : *«Îngere palid, îţi e mister / Cum că a lumei valuri şi şoapte / Este durere şi neagră noapte / Pe lîngă cer ?» (Înger palid...)*. Opoziţia *Lume* (spaţiul teluric) / *Univers* (spaţiul transcendent) din planul spaţial, duce la apariţia unei dicotomii între două repere temporale, corespunzătoare celor două dimensiuni spaţiale : *timpul* (= veşnicie), dimensiunea temporală a spaţiului fără de limite, se opune *vremii* (= timp limitat) care organizează Lumea ca spaţiu închis. Dicotomia *timp/vreme*, specifică universului poetic eminescian, determină, la nivelul structurii de profunzime a textului, apariţia unor relaţii antinomice între două categorii temporale, nuclee ale unor cîmpuri semantice : *noaptea neagră* şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

noaptea clară : «Chipul : Vin ! eu vin. Sufletu-mi în vecia-i atras de-a ta chemare, / Din noaptea neființei înfiorat apare...» (Mureșanu). Sufletul *apare* sub forma chipului : esența trece în aparență. Această trecere implică, în plan temporar, reducerea *veciei* (identificabilă cu noaptea clară) la o dimensiune umană, care poate fi percepută mental : *noaptea neființei* (ipostază a nopții negre) ; vecia, spațiu al esențelor (al sufletului) se opune astfel nopții neființei unde sufletul ia forma chipului.

Noaptea neagră, care se identifică cu regimul nocturn al spațiului teluric, se opune nopții clare, care concentrează semnificațiile regimului diurn, specific spațiului transcendent : «Noaptea stelelor, *a lunei, a oglinzilor de rîu / Nu-i ca* noaptea cea mocnită *și pustie din sicriu» (Călin file de poveste).* Dincolo de dispunerea dicotomică a celor două „tipuri" de nopți, corespunzătoare opoziției stea/sicriu (= Univers/Lume), versurile, invocate mai sus, trimit la o semnificație particulară a nopții în genere : noaptea este *starea* prin care se relevă microcosmosul (noaptea din sicriu) și macrocosmosul (noaptea stelelor) : *«Din astă catacombă și mucedă și rece, Din ist sicriu de gheață în noapte-nfășurat». (Închinare lui Ștefan-vodă).* Noaptea neagră, timp închis, circular, reprezintă esența și forma spațiului închis (sicriul) : întunericul opac al nopții negre este *starea interioară* (pentru că noapte neagră înseamnă moarte) și, în același timp, *forma* acestui spațiu. Tot astfel noaptea clară este o stare interioară a stelelor *(«Cum universu-n stele iubește* noaptea clară») dar și una exterioară *(noaptea stelelor).* Precizarea acestor raporturi între starea interioară și cea exterioară a luminii (= noaptea clară) și a întunericului (= noaptea neagră) se face din perspectiva eului poetic care percepe vizual dimensiunea exterioară și mental pe aceea interioară. Perceperea (vizuală și mentală) a nopții clare și a nopții negre reprezintă, în fapt, asumarea acestora de către eul poetic : regimul diurn al spațiului transcendent (noaptea clară), precum și regimul nocturn (noaptea neagră) și diurn (ziua) al spațiului teluric, reprezintă trepte esențiale în ordinea cunoașterii poetice.

Ziua constituie o poetică a *privirii* care introduce unele dimensiuni spațiale ; dar privire, pe axa cunoașterii poetice, înseamnă perceperea exteriorului, a aparențelor, traducînd imposibilitatea pătrunderii în esența lucrurilor ; starea eului poetic în efortul cunoașterii, corespunzătoare zilei, este exprimată prin sintagma *pe gînduri : «Pe gînduri ziua, noaptea în veghere, / Astfel viața-mi tot în chinuri trece» (Pe gînduri ziua...). Gîndul* este prima treaptă a cunoașterii, realizată în regim diurn : privirea lucrurilor înseamnă perceperea lor vizuală, urmată de încercarea de pătrundere, de cunoaștere prin gînd : *«Acopere, tu, ziua cu-a gîndului tău ceață» (Mureșanu). Ceața gîndului* semnifică difuzul, lipsa contururilor precise, stare caracteristică acestei prime trepte a cunoașterii poetice : *ceața* este o ipostază diurnă a întunericului profund al nopții negre : *«O, maică sfîntă, pururea fecioară, / În noaptea gîndurilor mele vină» (Răsai asupra mea...). Noaptea gîndurilor* relevă aici raportul care se stabilește între noapte și zi, raport considerat din perspectiva cunoașterii : ziua este timpul gîndului, iar noaptea gîndurilor devine un al mod de reprezentare în discursul poetic a nopții în zi.

Noaptea clară provoacă *vederea* trecutului : dimensiunile timpului perceput uman — trecut, prezent, viitor —, a căror identitate se precizează numai în limitele *vremii*, dispar în noaptea clară, desprindere din timpul fără de limite. Distanțele temporale care separă reperele timpului uman se anulează astfel prin raportare la timpul cosmic : eul poetic *vede* trecutul proiectat sub lumina eternă a lunii ; astrul nopții clare este, de altfel, identificat în altă parte cu *fereastra : «Nu credeți cum că luna-i lună. Este / Fereasta cărei ziua-i zicem soare» (Demonism).* Vederea, posibilă în lumina nopții clare, este astfel izomorfă atît *cunoașterii prin Logos : «Se umflă dinainte-mi / De vînt deschisa carte / Și literele-i moarte / În lună joacă clar» (Stam în fereastra susă),* cît și *cunoașterii prin Cînt : «Cîntînd pe a mea arfă sălbatecă, vibrîndă, / Am pus în ea o parte a sufletului meu. / E partea cea mai bună, mai pură și mai sfîntă / Ce într-o noapte albă, pe-o rază tremurîndă / Părăsi lemnul putred, zburînd la Dumnezeu» (Povestea magului).* Dacă privirii zilei îi corespundea pe axa cunoașterii *gîndul* („pe gînduri ziua"), vederii nopții clare îi corespunde *veghea* („noaptea în veghere") : noaptea clară este timpul stării de veghe în care se realizează adevărata cunoaștere.

Noaptea neagră constituie o poetică a *opacității* opusă privirii zilei și vederii nopții clare : *«În leagănul de moarte vederea nu pătrunde, Că-i noapte fără ziuă, că-i soarele apus» (Închinare lui Ștefan-vodă).* Noaptea neagră, realizată în discursul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poetic prin sintagma *noapte fără ziuă*, trimite atît la absența privirii („noapte fără ziuă", deci fără privire), cît și a vederii („vederea nu pătrunde"). Astfel cîmpul semantic al nopții negre își asociază *motivul labirintului : «O, nu-mi muri, iubită, / C-atunci în veci prin noapte-aș rătăci» (Iubitei).* Rătăcirea prin spațiul labirintic al nopții negre este, de fapt, o rătăcire în căutarea luminii clare. Regimului nocturn îi corespunde, într-o primă etapă, *cunoașterea prin Eros : «Cînd noaptea însă-i caldă, molatecă și brună, / Atunci o chem din mare, atunci o chem din lună / Pe-acea parte iubită a sufletului meu» (Povestea magului).* Dar regimul nocturn, a cărui guvernare provoacă apariția *somnului*, presupune, în primul rînd, *cunoașterea prin Vis : «Ce vis ciudat avui, dar visuri / Sunt ale somnului făpturi : / A nopții minte le scornește / Le spun a nopții negre guri» (Vis).*

Acestor stări interioare ale eului poetic, care se conturează în efortul acestuia spre cunoașterea absolută, le corespund o serie de stări exterioare rezultate din perceperea vizuală (în regim diurn) sau auditivă (în regim nocturn). Regimului diurn al spațiului teluric îi corespunde starea de *pustiu*, în timp ce aceluiași regim al spațiului transcendent îi corespunde starea de *farmec : «De-aceea zilele îmi sunt / Pustii ca niște stepe, / Dar nopțile-s de-un farmec sfînt / Ce nu-l mai pot pricepe» (Luceafărul).* Această strofă (care este identică ultimei strofe din *Dacă iubești fără să speri*), relevă opoziția de la nivelul stărilor exterioare ca rezultat al opoziției celor interioare: starea interioară — *pe gînduri* — se reflectă în cea exterioară — *pustiu* (sintagma introduce anume limite spațiale specifice privirii zilei), așa cum *veghea* (starea de grație a realizării cunoașterii) se reflectă în *farmec* (cu varianta *extaz : «Cînd sufletu-mi noaptea veghea în estaze» (Înger de pază).* Pustiului zilei și farmecului nopții clare, stări specifice perceperii vizuale, posibilă în regim diurn, i se opune *taina* sau *misterul* nopții negre : întunericul opac al regimului nocturn introduce o anume indeterminare specifică perceperii auditive : *«Un înger ești, un suflet ce-i rătăcit de mult / Al cărui glas de noapte eu noaptea îl ascult?» (Mureșanu).*

Starea dicotomică a celor trei cîmpuri semantice — zi, noapte neagră, noapte clară —, acordă o semnificație particulară etapelor care se constituie pe cele două axe ale devenirii regimului diurn al spațiului teluric.: 1) *zi → apus → noapte neagră ;* 2) *zi → înserare ← asfințitul serii ← noapte clară. Apusul*, etapă esențială a trecerii zilei în noapte, adică a luminii în întuneric, se opune *înserării*, ca moment al evoluției luminii zilei spre lumina nopții clare : *«Din noaptea vecinicei uitări / În care toate curg, / A vieții noastre desmierdări / Și raze din amurg, / De unde nu mai străbătu / Nimic din ce-au apus — / Aș vrea odată-n viață tu / Să te înalți în sus» (Din noaptea...). Noaptea vecinicei uitări* este o sintagmă care-și asociază semnificațiile cîmpului semantic al nopții negre ; apusul înseamnă stingere, trecere spre uitare, deci spre neființă. Noaptea neagră ca și ziua, dimensunile temporale care constituie vremea, se supun *trecerii : «Zadarnic șterge vremea a gîndurilor urme ! / În minte-mi ești săpată ca-n marmura cea rece, / Uitarea mînă-n noapte a visurilor turme / Și* toate trec *ca vîntul — dar chipul tău nu trece» (Zadarnic șterge vremea...) ;* sintagma *toate trec* trimite la conștiința perisabilității lumii, a spațiului guvernat de noaptea neagră. *Trecerea*, devenirea timpului uman prin succesiunea nopții și a zilei, precum și semnificațiile pe care le capătă *apusul* ca moment al stingerii luminii sînt elementele care participă decisiv la constituirea semnificației centrale a nopții negre : sensurile pe care le dezvoltă acest cîmp semantic în lirica eminesciană se unesc în semnificația mai gererală a *morții*. Și pentru că sensul evoluției timpului uman (vremea) este spre moarte, opoziția noapte/zi de la structura de suprafață a textului devine nerelevantă în structura de profunzime: *«Da, sus la cer privirea ta îndreapt-o ! / Plinită e dorința ta nebună. / Și* ziua neagră *peste el așteapt-o» (Mușat și ursitorile).* Negrul, proprietate a regimului nocturn, trece ca determinativ al zilei : *ziua neagră* este, în fapt, ultima zi a Lumii și prima „zi" a nopții negre, adică a morții.

Opozițiile lumină/întuneric, viață/moarte, cunoaștere/necunoaștere, nu se realizează deci la nivelul dicotomiei noapte/zi de la structura de suprafață a textului, ci la structura de profunzime, acolo unde aceste opoziții se re-organizează pe dimensiunile antinomiei esențiale care se creează între noaptea neagră și noaptea clară. Pe axa devenirii luminii regimului diurn al spațiului teluric spre lumina clară care guvernează spațiul transcendent, *seara* se constituie ca momentul esențial al acestei treceri. Seara își dezvoltă semnificațiile pe dimensiunile a două coordonate tempo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rale : *inserarea*, moment marcat prin apariția stelelor *(«Stam seara la fereastră, / Iar stelele prin ceață / cu tainică dulceață / Pe ceruri izvorea» — Lectură)* și *asfințitul serii*, ca moment premergător apariției luminii nopții clare : *«Căci este sara-n asfințit / Și noaptea o să-nceapă» (Luceafărul)*. Asfințitul serii, moment de cumpănă între clarobscur și lumină, este timpul apariției umbrelor : *«Abia-nțelese, pline de-nțelesuri — / Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri / O, ceas al tainei, asfințit de sară» (Trecut-au anii...)*. Umbra, element al spațiului închis, guvernat de noaptea neagră (motivul umbrei se asociază tainei), este, în același timp, o «apariție» posibilă doar în clarobscurul serii, în acest regim al indeterminării, al confruntării dintre lumina difuză a stelelor și întunericul nopții negre. Astfel, seara, al cărei regim este clarobscurul, se constituie, în sistemul poetic eminescian, ca timp sacru al *așteptării* luminii nopții clare, realizînd deci opoziția cu apusul ca moment al stingerii ; sinonimi din punct de vedere semantic în limbajul cotidian, termenii *inserare, asfințit* și *apus* se dispun conflictual în limbajul poetic eminescian.

Timpul magic al apariției luminii, al genezei vieții, al cunoașterii, se identifică în lirica eminesciană cu noaptea clară : *«Rîul sînt ni povestește cu-ale undelor lui gure / De-a izvorului său taină, despre vremi apuse, sure; / Sufletul se-mbată-n visuri cari-alunecă în zbor, / Palmii risipiți în cringuri, auriți de-a lunei raze, / Nalță zveltele lor trunchiuri. —* Noaptea-i clară, luminoasă / *Undele visează spume, cerurile-nșiră nori» (Memento mori)*. Apariția nopții clare înseamnă, mai întîi, risipirea clarobscurului serii și a întunericului nopții negre prin apariția celor două surse de lumină ale regimului diurn al spațiului transcendent : *luna («Apari, tu, lună-n cer / Și fă din vis viață, din umbre adevăr» — Mureșanu)* și *stelele («Aeru-i văratic, moale, stele izvorăsc pe ceruri» — Memento mori)*. Spațiul genetic al luminii nopții clare este Cerul: *«Cu-ncetu-nserează și stele izvorăsc / Pe-a cerului arcuri mărețe. În umede lanuri de-albastru ceresc» (Eco)*. Trecerea unor acțiuni *(a izvorî)* și proprietăți *(umed)* specifice apei, ca elemente proprii cerului, trimite la identificarea celor două spații genetice eminesciene sub semnul nopții clare : *«Adînca mare sub a lunei față, / Înseninată de-a ei blondă rază, / O lume-ntreagă-n fundul ei visează Și stele poartă pe oglinda-i creață» (Adînca mare)*. Lumina născută în „umedele lanuri" ale Cerului este primită *sau* reflectată de Mare : lumina clară a lunii *pătrunde* și înseninează fundul de mare, iar lumina difuză a stelelor este *reflectată* de suprafața ei. Imaginea mării este aceea a unui cer întors : *«Rănit de fulgere, el se înmoaie / Și c-o poveste îl adoarme-o boare / Și-n vis-un cer în fundu-i se îndoaie. / Tot ce-a dorit în visul lui el are : / Tărie, stele, luna cea bălaie» (Cum oceănu-ntăritat)*. Fundul mării, guvernat de regimul diurn al spațiului transcendent, este tărîmul originar al Poeziei : *«Un bard sătul de-a lumii lungi mizerii / S-au coborît în noaptea noastră clară — / Să cînte roagă-l. Ca o umbră / Strălucind argintiu în clară noapte / S-apropie...» (Odin și Poetul)*.

Opoziția care se creează între cele două cîmpuri semantice — noapte neagră și noapte clară —, duce la apariția dicotomiei *tăcere / zgomot*. Tăcerea dezvoltă multiple semnificații în universul poetic eminescien ; ea se asociază nopții negre în care totul doarme: tăcerea este, deci, izomorfă somnului, lipsei de activitate : *«E noapte neagră-n ochii-mi, totul tace» (Sătul de lucru)*. Din această perspectivă, tăcerea nopții negre se opune zgomotului, formă de manifestare a nopții clare sub raport auditiv : regimului diurn al spațiului transcendent îi corespunde sunetul *cornului («Răsună corn de aur și imple noaptea clară / Cu chipuri rătăcite din lumea solitară / A codrilor» — Mureșanu)*, *muzica pleiadelor («Chiar Dumnezeu ce-adie în ceru-i înflorit / Ascultă blînda rugă, ce trece liniștit / Prin nopțile-nstelate-o muzică de vis / Ce-inundă fața-i veche c-un dureros surîs» — ibid..)* și sunetul *clopotului («Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte» — Memento mori)*. Dicotonomia tăcere / zgomot se dezvoltă și în interiorul cîmpului semantic al nopții clare urmînd o anume dispunere conflictuală, amintită mai sus, între lumina lunii care pătrunde și lumina difuză a stelelor care este reflectată ; tăcerea este starea Universului luminat de stele : *«Și tăcere e afară. / Luminează aer, stele. / Mută-i noaptea — numai rîul / Se frămîntă-n pietricele» (Cu penetul ca sideful)*. Sintagma *mută-i noaptea* trimite la o anume interiorizare a tăcerii: tăcerea de afară se traduce în conștiința lipsei de zgomot *(mut)*.

Pe lîngă cele două axe amintite ale evoluției regimului diurn al spațiului teluric prin *apus* spre noapte neagră sau prin *seară* spre noapte clară, există o cale de trecere de la întunericul nopții negre la lumina nopții clare, unde momentul de cumpănă este *miezul nopții : «Apoi din nou tăcere, cutremur și sfială / Și negrul întuneric se sperie de șoapte... / Douăsprezece pasuri răsună... miez de noapte... /*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Deodată-n negre ziduri lumina dă năvală» (Învierea). Miezul nopții reprezintă momentul maximei confruntări a întunericului cu lumina, a tăcerii cu zgomotul, a morții cu viața; acest reper temporal este perceput totdeauna auditiv : *«Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă, / Și somnul vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă, / Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte, / S-asamăn într-olaltă viață și cu moarte ; / Ci cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă, / Căci între amîndouă stă neclintita limbă» (Se bate miezul nopții...).* Verbul impersonal *se bate*, de la începutul strofei, plasează acțiunea în afara eului poetic marcînd ireversibilitatea scurgerii timpului veșnic pe deasupra vremii, a timpului uman ; miezul nopții, reper temporal exterior, își extinde semnificațiile devenind *cumpăna gîndirii*, o cumpănă între somn și veghe, moarte și viață : miezul nopții funcționează în sistemul poetic eminescian ca reper atît exterior cît și interior. Regimul nocturn implică un acut sentiment al singurătății : este singurătatea eului poetic care, cuprins în învelișul opac al nopții negre, nu poate realiza cunoașterea de sine: *«Ah, mă simt atît de singur ! / Este noapte, noapte, noapte» (Luna iese dintre codri).* Repetiția din finalul strofei trimite la conștiința acută a prezenței întunericului și a imposibilității accesului la eul interior. Noaptea clară însă favorizează apariția acelei singurătăți *cu sine* a eului poetic; această trecere este marcată de miezul nopții : *«Răsună miază-noaptea / Din turla neagră, veche — / Suntem atît de singuri / Și suntem o pereche» (O stradă prea îngustă).*

Deși gîndirea și discursul poetic eminescian par a se dezvolta pe coordonatele unor structuri opoziționale (lumină întuneric, viață moarte, zi/noapte, noapte neagră / noapte clară), căutările eului poetic vizează Unicul, a cărui ființă nu poate lua naștere decît prin negarea veșnică a contrariilor. Astfel dezvoltarea celor două cîmpuri semantice — noapte neagră și noapte clară —, pare a fi dicotomică (opoziția care se creează între regimul diurn și cel nocturn *implică* antinomia lumină / întuneric și o *explică* pe aceea dintre viață și moarte) ; noaptea clară și noaptea neagră își unesc semnificațiile sub semnul *nopții eterne* (=veșnicie) ; *«Alături c-o umbră lumina răsare, / Alături c-un nor, / Din noaptea eternă prin raze apare / Un sînt meteor» (Mureșanul).* Tot astfel lumina naște din întuneric *(«Deodată luna-ncepe din ape să răsaie / Și pîn'la mal durează o cale de văpaie. / Pe-o repede-nmiire de unde o așterne / Ea, fiica cea de aur a negurei eterne» — Sarmis)* și viața din moarte *(«Moarte și viață, foaie-n două fețe : / Căci moartea e izvorul de vieți, / Iar viața este rîul ce se-afundă / În regiunea nepătrunsei ceți» — Rime alegorice).* Moartea este izvorul vieții, întunericul este sursa luminii, iar noaptea eternă, în înțelesul de veșnicinice este începutul și sfîrșitul atît ale regimului diurn al macrocosmosului (noaptea clară), cît și ale regimului diurn (ziua) și nocturn (noaptea neagră) al microscosmosului : moartea este esența vieții, întunericul este esența luminii, iar noaptea este izvorul și esența zilei. Altfel spus, moartea este o *altă* formă de viață, întunericul o *altă* formă a luminii, iar noaptea o *altă* zi (un singur text pare a infirma această ipoteză. Este vorba de poemul de tinerețe, din perioada vieneză, *La moartea lui Neamțu*, publicat în postume : *«Ai știut tu, scumpe frate, că pămîntu-i o ruină ? / Că-i o sarcină viață ? / Că-i martiriu să trăiești ? / Ai știut tu cum că moartea e un chaos de lumină, / Că la finea veciniciei te-aștept stelele cerești ?»* Textul pune o tulburătoare întrebare : există un sfîrșit al veșniciei ? Moartea și viața ar fi, în acest caz întruchipări ale veșniciei, iar Cerul ar fi spațiul de dincolo de viață și moarte, de dincolo de veșnicie. Această idee intră în opoziție cu efortul eului poetic întru realizarea a ceea ce s-a numit *coincidentia oppositorum.* Fiind un poem de început, ideea exprimată aici rămîne singulară și nerelevantă în raport cu sistemul filosofic și poetic eminescian, definitivat ulterior).

Eul poetic țintește către o formă de împlinire care să ducă la desființarea totală a determinațiilor impuse de timpul uman, prin contopirea cu Universul. Starea de farmec (noaptea clară), opusă celei de pustiu (zi) și taină (noapte neagră) este, în fapt, rezultatul și catalizatorul acestei comuniuni a eului poetic cu Cerul și Marea, cele două spații genetice eminesciene : în acest triunghi, eul poetic reprezintă spațiul genetic absolut întrucît în el se găsește sursa, desăvîrșirea și, în final, cunoașterea Cerului și a Mării, întruchipări ale spațiului nemărginit, precum și a Lumii ca desprindere din acest spațiu : *«Simții atunci puternic cum lumea*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toată-n mine / Se mișcă, cum se-ndoaie a mării ape-ntregi / Și-n fruntea mea, oglindă a lumilor senine, / Aveam gîndiri de preot și-aveam puteri de regi» (Cum universu-n stele...). Procesul, a cărui desfășurare instantanee este marcată prin plasarea formei verbale de perfect simplu *(simții)* la începutul strofei, reprezintă absorbirea directă a Universului de către Eul poetic : *«O dată încă-n viață să mă-neac în lumină ; / Să caut armonia a sferelor senină / În inima-mi zdrobită...» (Andrei Mureșanu)* : așa cum lumina naște și sfîrșește în întuneric, viața în moarte, noaptea clară și noaptea neagră în noaptea eternă, tot astfel Universul, creație a Eului, sfîrșește prin a fi re-integrat acestuia.

Ioan HOLBAN

Metaforă și istorie

Meditația asupra istoriei este o temă poetică veche cît cele dintîi manifestări literare ale omenirii, combinînd ideea superiorității timpurilor revolute cu cea a zădărniciei faptelor omenești. Destinul individual este implicat în sensul existenței universale : omul este un element al macrocosmosului și descifrarea individualului se induce din finalitatea întregului. De aici predilecția poeților pentru cugetările asupra originii și dezvoltării sociale de-a lungul veacurilor. Și cum orice meditație implică o filosofie, aproape nu există poet care să nu aibe o «filosofie» a istoriei, chiar dacă aceasta nu este dezvoltată în chip logic în cadrul unui sistem. Istorii universale, epoci eroice sau de decădere aparțin domeniului poetic, atunci cînd spiritul care le guvernează le înscrie în sfera universalului, înțelegînd prin aceasta desprinderea unor legi privind finalitatea existenței umane.

De la primele poezii publicate (La moartea principelui Știrbei) *și pînă la ultimele* (Doina) *istoria universală sau națională este o constantă la Eminescu. Înzestrat cu o cultură generală rar întîlnită* [1], *poetul avea solide cunoștințe de istorie — unele din articolele sale politice sînt adevărate studii asupra trecutului — și ,fapt mai important, o capacitate neobișnuită de a descifra «idealul istoric», cum se exprimă în publicistică, sau, în limbaj poetic, «gîndul» unei epoci sau al unei națiuni. Între poezie, dramaturgie, proza literară și politică există o uimitoare unitate de gîndire, încît putem afirma că ele sînt doar diferite ipostaze ale aceluiași cosmos ideologic care îmbină imaginația poetică cu rigoarea demonstrației și cu forța de impact a invectivei. Cu o formulă evident restrictivă, opera lui Eminescu ar putea fi definită, din acest punct de vedere, drept variațiuni stilistice organizate pe coordonate imuabile de gîndire.*

Filosofia istoriei este la Eminescu o proiecție în planul existenței omenești a unei legi metafizice și anume lupta eternă purtată între principiul vieții și cel al morții atotputernice [2]. *Principiul vital încearcă să înfrîngă moartea prin realizarea unui lucru etern. Istoria se definește din această perspectivă drept o o succesiune de asemenea încercări materializate în civilizațiile care în decursul timpului au apărut și, după scurtă perioadă de înflorire, s-au destrămat. La baza oricărei civilizații se află o idee prin care principiul vital a încercat să înfrîngă moartea. Ideea se concretizează într-o civilizație, dar cum moartea este atotputernică, ea dispare după un scurt timp metamorfozîndu-se în mit (basm), ipostaza eternă a unei civilizații* [3]. *Istoria se desfășoară prin repetarea la infinit a aceluiași ciclu — idee-civilizație-mit (basm) —, ciclu similar în formă cu triada dialecticii hegeliene : teză-antiteză-sinteză. Problema cunoașterii lui Hegel de către Eminescu apare astfel într-o lumină nouă, mai ales că poetul într-o scrisoare adresată din Berlin lui Maiorescu afirmă că pentru Hegel «gîndire și existență sînt*

[1] Cf. caracterizarea lui Maiorescu : *«Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi. Cu neobosita lui stăruință de a citi, de a studia, de a cunoaște, el își înzestra fără regret memoria cu operile însemnate din literatura antică și modernă».* Titu Maiorescu, *Critice*, vol. 3, București, 1915, p. 118.

[2] Cf. pentru amănunte studiul nostru *„Filosofia poetică" a istoriei*, în *Caietele Mihai Eminescu*, nr. 2.

[3] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

identice»[4]. *Or, identitatea dintre gîndire și existență, în fapt o reluare a silogismului cartezian, la rîndul său o reluare a postulatului eleat, este una din pietrele de temelie a «logicii poetice» a lui Eminescu pentru care primordial este gîndul și importantă este numai gîndirea, căci ea se materializează spontan prin însuși actul gîndirii*[5]. *Cum poezia este prin definiție filosofică datorită capacității ei de generalizare, istoria este proiectată în plan cosmic: nașterea unei civilizații este un moment cosmogonic, căci ideea născătoare de civilizație, asemenea* nous-*ului lui Anaxagoras, ordonează haosul primar și creează o nouă ordine a universului. Grecia se naște din «gîndirea milenară» a mării, Roma din cea a «veșniciei celei bătrîne»*[6]. *Faptul că civilizațiile sînt eforturile făcute de principiul vital pentru înfrîngerea legii inexorabile a morții este implicit în* Memento mori, *dar este formulat limpede într-una din primele variante ale* Scrisorii I, *unde citim:* «Viața omenirei lungă luptă e cu tine *(adică cu moartea)* / obeliscii în risipă, piramidele-n ruină / piedici sînt ce le-au pus omul l-al tău pas nemăsurat»[7]. *În scrisoarea adresată lui Dumitru Brătianu el numește piramidele* «acele piedici în contra pasurilor vremii»[8], *iar într-un articol publicat în* Timpul *el vorbește pe larg de efortul făcut de egipteni în antichitate pentru a se eterniza prin construcții monumentele de piatră*[9]. *Aceeași idee apare la epoci diferite și în scrieri aparent fără legătură între ele. Exprimarea este metaforică în* Memento mori, *directă în varianta embrionară din* Scrisoarea I-a *și dezvoltată aproape în forma unui studiu în articolul din* Timpul.

În Memento mori, *ca și în varianta rezumativă în proză a poemului din lecția de istorie pe care Hatmanul Arbore i-o ține lui Ștefăniță în proiectul dramatic* Mira, *civilizațiile nu coexistă ci se succed, semn că nașterea uneia este cu necesitate precedată de moartea alteia; o idee apare în planul istoriei numai după ce precedenta a fost înfrîntă: abia cînd ideea eternizării prin construcții monumentale de piatră (Egiptul) se dovedește a fi efemeră se naște ideea eternizării prin artă, idee proprie Greciei, apoi cea a sistemului politic caracteristic Romei, sistem ce se vrea indestructibil etc. Succesiunea este nesfîrșită și se va încheia numai atunci cînd cosmosul, în ciuda aparenței sale eterne, va muri. Civilizațiile descrise în* Memento mori *sînt următoarele: Asiria (ideea autocratismului monarhic). Egiptul (construcțiile monumentale ce par «eterne ca și moartea»), Iudeea (obținerea nemuririi prin rugăciunile adresate lui Jehova), Grecia (arta), Roma (sistemul politic). Mai apar însă două, care, de fapt, nu sînt civilizații: Dacia și Miazănoaptea. Dacia este un paradis terestru populat numai de zei, unde absența oamenilor exclude existența unui civilizații, căci aceasta presupune activitate umană*[10]. *Paradisul este pierdut și va putea fi redobîndit cînd miticul corn al lui Decebal va răsuna din nou. Miazănoapte nu este nici ea o civilizație. Țărîm acoperit de ghețuri eterne, monoton și trist, Oceanul înghețat nu poate da naștere nici-unei forme de civilizații:*

«Miazănoaptea-n visuri d-iarnă își petrece a ei viață.
Doarme-n valurile-i sfinte și-nruinele-i de gheață
Însoțită de-ani o mie cu bătrînul rege Nord,
[...]
Reci și triști petreceau soții; iarna-n zilele-i eterne.
Văl de-argint peste pustiuri ca lințoliu îl așterne.
Vînturi reci îs respirarea undelor ce-au amorțit;

---

[4] Text citat după ediția lui A. C. Cuza, *Eminescu, Opere complecte*, București, 1915, p. 156.

[5] Orice lucru este pentru Eminescu materializarea unui gînd: podul lui Apolodor din Damasc peste Dunăre este *«un gînd de piatră repezit din arc în arc»*; piramidele egiptene sînt *«gîndiri arhitectonice de-o grozavă măreție»*, cosmosul însuși este materializarea *«gîndirii lui Dumnezeu»*, etc.

[6] Cf. studiul nostru *Imaginea Greciei și a Romei antice în poemul „Memento mori"*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1970.

[7] Text reprodus după Perpessicius, vol. 3.

[8] M. Eminescu, *Articole politice*, ed. G. Bulgăr, București, p. 15.

[9] M. Eminescu, *Articole politice*, ed. I. Crețu, București, 1941, vol. 3, p. 356.

[10] Cf. Studiul nostru *Dacia în „Memento mori"*, în *Caietele Mihai Eminescu*, n. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Arfa lui prin nouri strigă — inima-i e ger și gheață —
Marea ca să delireze vînturi să mugească-nvață —
Stelele s-oglindă-n neauă pe pustiul nesfîrșit».

La răsăritul lunii peisajul se schimbă structural în aparență; dintr-o dată sub razele astrului selenar atmosfera devine mediteraneană, în ciuda albului care continuă să fie culoarea predominantă:

«Atunci luciul mării tulburi se aplană, se-nsenină
Și din fundul ei sălbatic auzi cîntec, vezi lumină —
Visul unei nopți de vară s-a amestecat în ger».

Imaginea este înșelătoare, căci visul nu poate schimba realitatea. Nordul rămîne veșnic imobil cu ghețurile sale. El este haos care visează starea de cosmos (visul unei nopți de vară) *pe care nu o poate atinge și care i se arată numai în visul născut de selene. Și cum nu poate atinge starea de cosmos el încearcă să distrugă orice încercare de realizare a stării cosmice. Contemplînd starea de cosmos realizată de imperiul roman, legiunile Nordului în frunte cu Odin vor să distrugă cetatea eternă. Cînd Odin dă semnul de pornire:*

«Și atunci furtuna mîndră dezrădăcinat-a marea.
Ea zvîrlea frunți de talazuri către stelele arzătoare,
Ridica sloiuri de gheață, le-arunca în șanț de nori,
Vrînd să spargă cu ei cerul»...

Cerul este în plan cosmic Roma, cum Roma este cosmos în plan terestru.

La prima vedere pare că versurile citate sînt versificarea unui capitol din istoria antică și anume năvălirile popoarelor barbare, năvăliri care au dus la prăbușirea imperiului roman. În acest caz Nordul ar fi localizat în Peninsula Scandinavă de unde au pornit spre sfîrșitul Antichității goții purtători ai religiei lui Odin. Numele zeului ar fi în acest caz o confirmare a acestei interpretări. Dar, Eminescu nu gîndește în poezie neapărat în termeni geografici sau în realii istorici, ci în simboluri. Nordul este un simbol. Dovada o avem în faptul că secole mai tîrziu același Nord se ridică împotriva altei încercări de cosmicizare a lumii, imperiul lui Napoleon Bonaparte. În fața acestei noi tentative cosmogonice prin ideea «păcii eterne»:

«Și-atunci Nordul se stîrnește din ruinele-i de gheață,
Munții plutitori și-i sfarmă și pe-a cîmpurilor față
El ridică visuri nalte... volburi mari de frig se văd
Și trecînd peste oștire o îngroapă... Și cu fală
El ridică drept făclie aurora-i boreală
Peste-oștirea-ntrolenită în pustiul... de omăt».

«Nordul m-a învins, ideea m-a lăsat» *va exclama Napoleon exilat pe insula Sfînta Elena. De data asta nu mai poate fi vorba de goți. Și pentru a înlătura orice dubiu, de mai poate exista vreunul, într-un fragment din* Geniu pustiu, *fragment intitulat* Basmul cel mai fantastic, *cu subtitlul* Toma Nour *în ghețurile siberiene, Nordul este descris în termeni similari cu cei din* Memento mori. *În proiectata dramă* Decebal, *într-un monolog pe care după toate probabilitățile îl ține regele dac, revine de cîteva ori ca un leitmotiv propoziția «Nordul mă amenință». În articolele politice preocuparea față de amenințările Nordului revine obsedant. Cum am mai spus, el este simbolul haosului care în neputința de a-și schimba starea se revoltă și vrea să distrugă orice încercare cosmogonică.*

Există în toate momentele pe care le-am pomenit un fundament istoric. Dar, în poezie realitatea geografică și istorică se estompează, transformîndu-se în universuri atemporale. Articolele politice abundă în precizări cronologice, poemele descriu stări cosmice aflate în afară de timp. Realul se transfigurează în simbol: ceea ce este un fapt în cîmpul desfășurării timpului, devine într-o structură metaforică complexă un principiu etern al universului.

Gh. CEAUȘESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Imaginea interioară *

I. *Imaginea primară.* Este imaginea care corespunde chiar amintirii din copilărie a lui Eminescu, excepție făcînd faptul că locul figurii proprii a poetului, reflectată în apă, este luat de imaginea de suprafață a femeii, a iubitei. În aceasta vom vedea întotdeauna un *dublu.* Deci, imaginea interioară primară ar avea următoarea desfășurare : Eroul pătrunde în codru, noaptea, și în centru, lîngă lac, se întîlnește cu iubita, care este chipul său răsfrînt în apă. Recunoaștem, deci, situația erotică a complexelor eminesciene. În această situație, complexul lui Hoffmann este reprezentat de stele (lună) și lac (rîu, mare) ; complexul mitic al labirintului, de codrul inelar străbătut de cărări și deschis înspre poiana din centru, unde se găsește întotdeauna o apă ; în fine, complexul lui Narcis, prin întîlnirea eroului cu dublul său.

Înțelegem acum că toate trăsăturile straniі ale femeii eminesciene, interpretate de noi ca rememorare a apei din care aceasta se ivește, sînt trăsăturile dublului. Vom încerca să obținem un «portret-robot» al dublului, remarcînd că ocurența dublului nu va fi marcată, de fiecare dată, decît de cîteva elemente din cele enumerate în continuare :

1) *Ochii,* care păstrează relația semantică cu apa : *«tu cu ochiul plutitor și-ntunecos» ; «s-uită-n ochii-i plini de apă» (Călin. File de poveste). 2) Tremurul.* Este o amintire a apei în care apare dublul. *«E ființa-mi tremurîndă / Care trece-n infinit».* 3) *Răceala.* Element esențial al universului eminescian, răceala este o evidentă rememorare a apei nocturne întunecate : *«Își simte gîtu-atuncea cuprins de brațe reci / Pe pieptul gol el simte un lung sărut de gheață» (Strigoii). «Dar nici nu ești femeie... un demon tu îmi pari / Ce-ascunde foc din Tartar și-o cumplită răceală» (M-ai chinuit atîta...). 4) Paloarea.* Dublul poate fi recunoscut întotdeauna prin paloare. Într-adevăr, la lumina stelară, reflectată în apa neagră, figura copilului era rece, halucinată, palidă : *«Ea tăcea. Privirea-i seacă / Fața rece ca de ceară». (Miron și frumoasa fără corp).* O chintesență a simbolisticii acvatice este portretul din *Geniu pustiu : «un copil... cu fața albă ca marmura și cu niște ochi albaștri mari... trăsăturile feței de o paloare delicată, umedă, strălucită. moale. ochii de-o adîncime nespusă... părul undoind...».* 5) *Strălucirea.* Poate fi dată de razele ce se reflectă în apă, dînd chipului o imaterialitate angelică : *«Îngerul tău e-o rază și trupul ei un nor. / La cîntecul tău eco răspunde plîngător». (Povestea Magului).* 6) *Umezeala. «Hainele ei umede de ploaie se lipiseră pe membrele dulci și rotunde. fața ei de o paloare umedă ca ceara albă...».* 7) *Figura palidă* a dublului apare adesea pe fondul întunecat al apei nocturne : *«De cîte ori, iubito, mă uit în ochii tăi, / Mi-aduc aminte ceasul cînd te-am văzut întîi : / Ca marmura de albă, cu mîini subțiri și reci, / Stringeai o mantă neagră pe sînul tău...» (Sarmis). «E albă-n întuneric văd chipul ei lucînd / Ca pe o tablă neagră o umbră de argint» (Mureșanu). «Iar fața ta e străvezie»*, ș.a. 8) De multe ori, femeia apare înconjurată de *stele.* Le putem considera o amintire a stelelor reflectate în apă, în jurul dublului : *«Și desfăcut ți-e părul în valuri de-aur moale / Deasupra frunții tale e-un mîndru cer de stele» (O arfă pe-un mormînt). «...și nu te temi că aurul din plete-ți / Se va topi în stele...» (Odin și Poetul). «Pe-acel pat, un tron cusut cu stele. / Sta înșirînd mărgăritare-n poală, / Regina cea-nțeleaptă...».* 9) *Transparența : «Și talia-i ce-n marmură săpată / Strălucea albă-n transparentul strai» (Aveam o muză).* 10) *Vălul.* Este una dintre cele mai generale reprezentări ale apei, ale valurilor unduitoare care trec peste chipul etern al reflectului : *«Ce-ți lipsește oare ție blond copil cu-a ta mărire, / Cu de marmur albă față și cu mîinile de ceară, / Văl-o negură diafană mestecată-n stele...» (Înger și Demon).*

Aceste zece elemente prin care definim deocamdată imaginea dublului au o extrem de largă circulație în poezia lui Eminescu. Pentru situația erotică (subliniem că erosul, la acest nivel, nu mai are nimic sexual, el este doar o tendință, o forță

* Textul de față face parte dintr-un amplu eseu pe care autorul l-a conceput ca o demonstrație continuă, pregnantă întîi de toate *la nivelul ansamblului.* Cum spațiul nu ne permite reproducerea integrală a acestui studiu, am optat pentru publicarea fragmentară, în mai multe numere ale revistei. În receptarea punctelor de vedere exprimate aici cititorul va trebui să țină, deci, seama de caracterul lor, fatalmente, *parțial.* (n.r.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a inconștientului opusă celei thanatice, și generînd un sistem de imagini puse în mișcare de un sentiment de atracție, de voluptate) aceste trăsături sînt aproape exhaustive. În același timp, ele apar și în celelalte situații, fiind elementele cele mai generale ale dublului eminescian. Totuși, astfel definit, acestuia îi lipsesc o serie de atribute care deschid o amplă perspectivă asupra sensului său, și pe care le vom indica vorbind despre imaginea secundară (escamotată).

Urmărind mecanismul reflexiei, observăm felul în care acesta apare deformat în imaginația poetului : *«Tu cugeți. Cugetarea cu raze reci pătrunde. / Lovește chipul dulce creat de fantezie / Și acest chip devine palid ca o stafie.» (Povestea Magului).* Accentuăm, arătînd că în unele fragmente, acest mecanism erupe la suprafața textului, mai ales la adăpostul metaforei : *«Iar tu, interpretă-a cerești-lor plîngeri / Credeam că ești chipul ce palida stelă / Aruncă pe-o frunte rebelă. / Pe valul amar.» (La o artistă).* Sau : *«Știe ea oare că poate ca să-ți dea o lume-ntreagă, / C-aruncîndu-se în valuri și cercînd să te-nțeleagă / Ar imple-a ta adîncime cu luceferi luminoși ?» (Scrisoarea V).*

De asemenea, la adăpostul unor acțiuni simbolice. De exemplu, iată cum Euthanasius devine un dublu : *«Mă voi așeza sub cascada unui pîriu... Rîul curgînd în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturii, dar să mă ferească de putrejune.» Reveria dedublării* provoacă inventarea unor scene stranii, cum este următoarea : *«Apoi mă dusei la izvor, unde i se aruncase capul. Soarele se răsfrîngea pe fața apei lucii, care tremura ca o unduioasă oglindă de argint — dar în fundul apei clare zăcea capul cel frumos al junelui. Apa curgînd curățise și dusese cu sine scursorile de sînge, astfel încît nu rămăse decît capul cel blond, palid, cu-o față albă ca argintul...»* Nu ne e greu să recunoaștem aici caracteristicile dublului, dar, pentru ca obsesia să să iasă la suprafață, poetul a creat inconștient un întreg scenariu epic, culminînd cu tăierea capului lui Ioan, prietenul lui Toma Nour.

Rămîne să discutăm acum relația dintre eroul liric și dublul său, în cazul situației erotice. Aceasta este, mai mult decît orice, una de fascinație, de atracție bolnăvicioasă. Narcisismul eminescian este patologic, el unifică destinul sumbru al poetului cu hipnoza adîncă pe care opera sa a exercitat-o dintotdeauna. Iată propria-i mărturie : *«Altădată mă pomeneam că mă uitam ore întregi în oglindă și mă strîmbam la mine singur, și, cînd mă trezeam din asemenea atonie, mă-nfiora siguranța că am înnebunit și teama de mine însumi. Lucrul de care mă temeam mai mult era nebunia ; mi-era frică să nu-nebunesc (...) Zile întregi cutreieram cîmpii pînă dedeam de rîu. Acolo, de pe podul de lemn, mă uitam în valurile galbene cum zburau repezi ciorăind, valuri turburi ca sufletul meu sterp, turburi și neoglindoși ca inima mea moartă. Apa limpede ca cristalul a izvoarelor nu-mi plăcea — cînd dădeam însă de ea, începeam a o amesteca cu bastonul...» (Geniu pustiu).* Se observă aici în același timp atracția pentru apă și reflectare, cît și groaza de a-și vedea chipul în apă (teama de a nu înnebuni). Situația erotică (imaginea interioară primară) păstrează numai atracția însoțită de voluptate. Dorința de unificare cu dublul generează o serie întreagă de atitudini ale eroului liric față de acesta :

1) *Privirea.* Uneori este o relație suficientă, încărcată prin ea însăși de voluptate : *«Cînd fața mea se pleacă-n jos, / În sus rămîi cu fața, / Să ne privim nesățios / Și dulce toată viața.» (Luceafărul).* 2) *Sărutul* devine o reverie a sorbirii din apă. Sorbitul în sine este prezent în scena mai sus amintită, cea a capului lui Ioan : *«... dar în fundul apei clare zăcea capul cel frumos al junelui (...) fundul apei se turbură și deveni însîngerat — mă aplecai pe suprafața ei și sorbii în sorbituri lungi din apa turburată cu sîngele lui».* Comparăm cu versuri din situație erotică : *«Și bărbia i-o ridică, s-uită-n ochii-i plini de apă / Și pe rînd și-astupă gura cînd cu gura se adapă.» (Călin).* 3) *Desprinderea vălului* are semnificația încercării imaginare de a da la o parte însăși suprafața ce desparte eul de dublul său : *«Să-ți desprind din creștet vălul, / Să-l ridic de pe obraz» (Dorința,* sau în *Călin,* ruperea pînzei). 4. O altă atitudine frecventă este încercarea contrariată de a *cuprinde în brațe* imaginea reflectată. Această acțiune este urmată de o disperare profundă, chinuitoare (v. *Miron și frumoasa fără corp* sau *Din valurile vremii).* 5)*Reveria contopirii cu dublul* prin scufundarea în apă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin înec, este cea mai puternică manifestare a eroului liric. Tentativa sa este însoțită de voluptate, dar în același timp de spaimă. Într-o primă fază, această reverie se manifestă prin obsesia, cum spuneam, a înecului (*«Fundul mării / Mă atrage în adînc»* — *La fereasta dinspre mare, «O mare, mare înghețată, cum nu sunt / De tine-aproape, să mă-nec în tine!»* — *Odin și poetul* sau în *Cînd privești oglinda mării),* iar contopirea propriu-zisă cu dublul are ca primă consecință pierderea respirației : *«Și la piept o string mai tare, / Răsuflarea-mi se sfîrșește»* (*Ea-și urma cărarea-n codru*). Moartea urmează impresionantei scene a unificării depline din *Cezara : «El alergă la patul lui și-o culcă (...) Se-nădușea sărutîndu-o... simțirile-i pereau, parcă nu mai gîndi nimic... Adormi adînc (...) Marea purta în patul ei moale și albastru două cadavre unite, strîns îmbrățișate».* Femeia fiind un reflex de apă, este firesc ca actul erotic să fie reprezentat de moartea prin înec. 6) Eroul liric și dublul său stau față în față într-o atmosferă de somnolență și vrajă. Aceasta este relația perfectă între cele două entități. Jumătățile eului scindat nu se mai pot contopi (rezultatul este anihilarea lor), dar se pot reuni, se pot alătura într-o armonie desăvîrșită *(v. Lacul).*

Imaginea interioară primară apare, în poezia lui Eminescu, în toate ipostazele ei. În poemele în care sînt prezente ca elemente fundamentale codrul, noaptea înstelată, lacul și cuplul, schema arhetipală se realizează integral. Aproape întotdeauna, însă, ea apare torsionată (fragmentată, de pildă, de un fir narativ), ca în *Călin, Povestea codrului, Povestea teiului,* ș.a. Aproape în întreaga operă eminesciană ea apare pulverizată : elemente separate ale celor trei complexe apar în contexte de suprafață. În fine, deplasarea imaginii primare am putut-o observa în toate poemele în care ea apare în situația erotică : dublul se convertește în imaginea iubitei ; zîna apare din copacul de lîngă apă și nu direct din apă, etc., etc.

Pe baza relațiilor analogice deja discutate, se produce escamotarea (deghizarea) imaginii primare, generîndu-se o serie de substitute ale sale structurate pe aceeași schemă arhetipală. Cel mai important dintre aceste substitute este *varianta thanatică* a schemei respective, pe care o vom discuta în continuare.

II. *Imaginea interioară secundară.* Dimensiunea thanatică a inconștientului eminescian generează o imagine punct cu punct analoagă imaginii interioare primare. Codrul se metamorfozează într-un labirint de coridoare dintr-un castel, mijlocul codrului devine doma, iar stelele și apa devin făcliile și mormîntul. În acest caz, dublul nu este decît ființa moartă (de data aceasta uneori feminină, alteori masculină, ca dovadă că sexele sînt structuri de suprafață, arbitrare) de pe catafalc.

Că este așa, ne-o demonstrează memorabilul poem *Vis,* poemul în care Eminescu s-a aflat cel mai aproape de himera sa. El se visează, de la început, semnificativ, în relație cu apa : *«Pluteam pe-un riu. Sclipiri bolnave / Fantastic trec din val în val».* Ajuns în *«domul cel regal»,* el are o viziune teribilă : *«Prin tristul zgomot se arată, / Încet, sub văl, un chip ca-n somn, / Cu o făclie-n mîna-i slabă — / / În albă mantie de domn. / Și ochii mei în cap înghețată / Și spaima-mi sacă glasul meu. / Eu îi smulg vălul de pe față... / Tresar — încremenesc — sunt eu».* Consecințele acestei revelații sînt tragice și ele ne întăresc convingerea că un singur fapt psihic a determinat boala poetului și misterul operei sale : scindarea eului : *«De-atunci ca-n somn eu umblu ziua / Și uit ce spun adeseori ; / Șoptesc cuvinte ne-nțelese / Și parc-aștept ceva — să mor ?».*

Dublul, în varianta sa thanatică, păstrează în mare măsură trăsăturile dublului erotic. Enumerăm cîteva : 1) *Paloarea : «Pe-un sarcofag întins văzu / Copila ce-a iubit. / Ca ceara palidă era...» (A fost odat'un cîntăreț).* 2) *Vălul* reprezintă principalul simbol de legătură între dublul erotic și cel thanatic, unificînd ideea dedublării în poezia lui Eminescu. Vălul sub care se află mortul de pe catafalc este, mai puternic decît mormîntul însuși, o rememorare a apei în care copilul și-a privit prima dată imaginea reflectată. În poemul numit, semnificativ, *Gemeni,* apar versurile : *«Iar colo-n fruntea salei e-un tron acoperit / C-un negru văl de jale, căci Sarmis a murit. / Iar chipu-i — cel din urmă din lungul șir de regi / Sub vălu-i, ca pe-o umbră, abia îl înțelegi».* 3) Dar dublul, în această situație, este mai ales *mort.* O întreagă constelație de analogii gravitează în jurul acestei trăsături. Eminescu vede în dublul său un arhetip, o ființă nemuritoare (umbra din *Sărmanul Dionis,* frumoasa fără corp, Hyperion, etc.) și deopotrivă moartă. Adîncit în oglindă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dublul este partea nemuritoare, eternă, atemporală, a sufletului uman. Pentru a trece în dublu, corpul uman are nevoie de purificare prin moarte : *«Astfel cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrîn rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată»*. Prin înseşi trăsăturile sale, într-adevăr, mortul este asemănător imaginii reflectate, înscriindu-se ca şi ea într-o altă zonă a existenţei, în eternitate. Dublul se confundă, prin urmare, cu tot ce este etern şi ideal în lumea eminesciană. Îl vom găsi în ipostaza de femeie, de înger, geniu, umbră, fiinţe nemuritoare şi reci.

Atitudinea faţă de dublu în această ipostază este mai ales una de teroare intensă, copleşitoare, cum am văzut în *Vis*. Totuşi, există multă fascinaţie şi în acest caz, o fascinaţie manifestată prin : 1) *Privire : «Care-i scopul vieţii mele, / Întreb sufletu-mpietrit ? / Ochiu-i stins, buzele mele / De dureri a-nvineţit.» (Ondina).* 2) *Vălul*, de data aceasta este smuls cu teroare : *«Şi ochii mei din cap îngheaţă / Şi-un tremur sacă glasul meu / Eu îi smulg vălul de pe faţă...»* 3) Dorinţa de confundare cu dublul, marcată însă profund, de data aceasta, de oroare şi spaimă, se manifestă şi prin *sărut : «o doamnă în giulgiu (...) ea-şi dădu vălul într-o parte şi-l sărută pe gură»*. 4) În situaţia thanatică, reunirea cu dublul se converteşte în dorinţa eroului însuşi de a deveni un dublu. Un întreg ritual este necesar pentru aceasta, dar condiţia esenţială este moartea. Un poem ce poate fi privit ca o coborîre în infern a operei eminesciene, *Rime alegorice*, este realizarea concretă a obsesiei poetului, a dorinţei sale de a trece de partea cealaltă a oglinzii. Poetul moare, *«corabia vieţii-mi grea de gînduri, / De stînca morţii risipită-n scînduri»*. Ajuns *«pe-un ţărm pustiu»*, el descoperă un palat spre care se îndreoptă (ca în *Făt-Frumos din lacrimă)* şiruri de schelete. Unul dintre ele îl transformă şi pe poet într-un dublu : *«Şi iată, vălul meu ţi-l dau, pe faţă / Să-l pui, s-acoperi ochii tăi de gheaţă»*. Ajuns înaintea Şeherezadei, asemenea Luceafărului, dublul cere reîntoarcerea la viaţă : *«Îngenunchind atunci am zis în sine-mi : / O, dulce chip, cu mîna fruntea ţine-mi / Şi de pe ochi ia-mi vălul trist şi rece / Căci simt bătaia re-nviatei inemi»*. Singuri morţii sînt eterni. Pentru dublul său Eminescu a creat o întreagă împărăţie a morţii, asemănătoare lumii ideilor platonice. 5) *Teroarea* propriu-zisă este resimţită, analog voluptăţii în varianta erotică, în momentul reunificării cu dublul (prin îmbrăţişare şi sărut). Şi, tot aşa cum în situaţia erotică voluptatea era însoţită de spaimă şi vertij, teroarea în faţa dublului este, de multe ori, o teroare dulce (v. *Odă. În metru antic).* În *Strigoii*, această situaţie, explicată prin intervenţia răcelii, o reîntrupează pe Maria, care, fiind o fantasmă, este un dublu (imaginea ei este fixată într-unul dintre cele mai tulburătoare versuri eminesciene : *«Părea că-n somn un înger ar trece prin infern»*), iar aceasta îl îmbrăţişează pe erou. Teroarea acestuia ţine de reveria morţii prin înec : *«Îşi simte gîtu-atuncea cuprins de braţe reci, / Pe pieptul gol el simte un lung sărut de gheaţă, / Părea un junghi că-i curmă suflare şi viaţă»*. Din acel moment, Arald devine el însuşi un dublu, investit cu toate atributele acestuia.

Uneori dedublarea ajunge în sfera conştientului, desfăşurîndu-se la nivelul de suprafaţă al tramei. Situaţii de tip William Wilson apar în *Avatarii faraonului Tlá* şi în *Gemenii*. Acestea însă nu ne interesează direct, ele fiind doar o consecinţă îndepărtată a obsesiei dedublării : sub presiunea acestei obsesii inconştiente, poetul a ales, din inventarul romantic de teme şi motive, acest motiv de largă circulaţie. La poetul român, dedublarea este cu totul altceva : fiind centrul imaginii interioare, *dedublarea* (ca materializare în imaginar a eului scindat) este centrul poeziei eminesciene. Imaginea secundară se întîlneşte realizată integral în numeroase texte ale poetului. Poemul *Cu gîndiri şi cu imagini*, deşi, aparent, un text teoretic, păstrează imaginea interioară în armătura sa metaforică, realizînd o uimitoare (şi fără analog în poezia lumii) sinteză între conştiinţa poetică explicită şi cea implicită. În acest caz labirintul este reprezentat prin *«de sfinxuri lungi alee»*. Centrul său este piramida cu sala în care *«sub o faclă / Doarme-un singur rege-n raclă»*. Este imaginea interioară secundară cea mai simplă posibil, dar în care se cuprind toate elementele ei : complexul mitic al labirintului, complexul lui Hoffmann (facla şi racla) şi complexul lui Narcis (dublul realizat prin imaginea mortului).

O frumoasă imagine secundară deplasată (convertită într-o vagă meditaţie) o întîlnim în atît de misterioasa poezie *Se bate miezul nopţii*. Imaginea este frag-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mentară, căci lipsește complexul lui Hoffmann. Totuși, poate fi reconstituită fără exagerare, și cu acest prilej se demonstrează și caracterul coerent al poemului, contestat de mulți. Simplificat, labirintul apare sub forma drumului foarte frecventat : *«Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte»*. Complexul lui Narcis este marcat în versul următor, *«S-asamăn într-olaltă viață și cu moarte»*. Asta înseamnă a compara o entitate cu alta și a le găsi asemănătoare ; dublul fiind pentru poet o imagine a *morții eterne*, putem afirma că, extrem de puternic deplasată, se simte și aici reveria dedublării. Lucru confirmat de ultimele două versuri, care cuprind o reprezentare simbolică a scindării eului eminescian : *«Ci cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă. / Căci între amîndouă stă neclintita limbă»*. Limba cumpenei stă între cele două ipostaze ale eului : eul viu, individual, și eul etern și «mort» din oglindă, deci din lumea «ideală».

Mircea CĂRTĂRESCU

TIMPUL LĂUNTRIC LA REBREANU

(II)

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Repetiția declinată a unor momente de viață o trăiește și Titu Herdelea. El are o ciocnire cu plutonierul de jandarmi maghiari care-i bate pe țăranii români din Lunca. E repezit, acuzat de instigație și supus apoi unei anchete.

În *Răscoala*, îl găsim pe Titu Herdelea, care, către sfîrșitul romanului, retrăiește oarecum repetiția ciocnirii sale din *Ion* cu autoritățile. De astă dată, asistă la schingiuirea țăranilor de către maiorul Tănăsescu. Ca și întîia oară, nu se poate stăpîni și intervine revoltat, cerîndu-i torționarului socoteală. E din nou repezit, acuzat de instigație, amenințat cu arestarea imediată.

Să observăm degradarea survenită în repetiție. Simpla bătaie la acum forma schingiuirii și asasinării oamenilor. Călăii lor nu mai sînt străini, ci români ca și ei. În Lunca, Titu se ținuse bățos, rezistase încercărilor de intimidare, îl înfruntase pe locotenentul însărcinat cu ancheta «cazului» său. În primul episod, țăranii români ies, pînă la urmă, cîștigați : *«Ei, domnișorule*, — spune unul — *ne-au zdrobit ei, ne-au chinuit, au dat dreptate șașilor, dar imașul tot al nostru a rămas și azi nu mai calcă picior de Păunășar pe pămîntul nostru !»*.

Întîmplarea îi insuflă lui Titu o mare încredere și-l aduce într-o stare de veritabilă exaltare națională : *«Aicl e nădejdea !* — îi spune el. *Nici eu, nici Virginia, nici Grofșoru, nici unul nu avem rădăcini adevărate și nu sîntem în stare să ne îndîrjim și să suferim... Numai ei știu să se jertfească pentru pămînt, căci numai ei simt că pămîntul e temelia»*.

În al doilea moment, din *Răscoala*, Titu e redus la tăcere. Ba, mai tîrziu, în timpul mesei consimte să se și împace cu Tănăsescu. Momentul e preludiul carierei de gazetar timorat a lui Titu Herdelea, care ajunge să-și privească meseria ca pe o simplă slujbă într-un birou, așa cum ni-l prezintă, după două decenii, romanul *Gorila*.

Foarte elocventă pentru entropia ivită în ciclicitatea timpului la Rebreanu se arată mai ales *Pădurea spînzuraților*. Aici personajul principal, Apostol Bologa, din judecător și supraveghetor al execuției unui ofițer dezertor ajunge în final victima aceleiași proceduri sumare. Declinul existenței, în repetiția momentelor ei, Rebreanu îl sugerează printr-o serie de insinuări fine, privitoare la sfîrșitul nefast către care eroul se îndreaptă. Intervine iarăși senzația de *déjà vu*. Bologa o are, cînd acțiunea cunoaște o precipitare și un ordin îl cheamă la comandamentul diviziei.

«Omul care-i adusese hîrtia i se păru cunoscut, dar nu-și amintea de unde [...] Bologa se uită întîi la plic, apoi la plutonier [...] gîndindu-se unde a mai văzut pe plutonierul acesta cu fața cenușie».

Peste cîteva minute ideea revine : *«Apostol nu se putu stăpîni să nu întrebe nervos : „Te-am mai văzut undeva pe d-ta, plutonier ! ...Unde servești, la ce birou ?* — *La pretura diviziei* — *răs-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

punse plutonierul cu un zîmbet urît» (s.n.).

— Da ? mormăi locotenentul, tot nedumerit, fiind sigur că l-a văzut aiurea, undeva și necăjit că nu-i vine deloc în minte unde anume».

Recunoașterea e însoțită de o premoniție tulbure a soartei care-l așteaptă. Trecînd prin *Pădurea spînzuraților*, Bologa *«își aminti brusc că l-a văzut în Zirin la execuția lui Swoboda».*

Degradarea intervenită în momentul retrăit capătă o marcă și mai apăsată : *«Apostol se scutură ca de un gîndac grețos»* — notează Rebreanu.

Dar lăsînd de o parte ciclicitatea, fie ea și supusă entropiei, să analizăm mai îndeaproape ce conștiință a timpului dobîndesc eroii scriitorului. Tot romanul *Adam și Eva* ne oferă «punctul de plecare» potrivit. Urmărind cum se individualizează aici timpul în conștiința personajelor principale, așa cum procedează Poulet, descoperim dincolo de ciclicitate ceva important : Senzația acelui *déjà vu* coincide cu un moment de trecere a existenței dintr-o stare în alta. Pînă o vede pe Navamalika, Mahavira duce o viață de tînăr cuminte. Ascultă cu sfințenie poruncile părinților săi, chiar dacă ele îi contrariază dorințele. Renunță astfel la slujirea brahmanilor, cum se simțea împins, revine în sat și acceptă de soție fata pe care o cumpărase pentru aceasta tatăl său. O face fără plăcere, chiar cu un fel de insatisfacție supusă : *«se întristă cînd află porunca părinților. Trebuia să se supună, căci Kauneva era stăpînul și tatăl său. Inima lui însă plîngea».*

Înainte de a întîlni pe Isit, Unamonu trăiește împlîntat într-o lume tradițională, ale cărei cutume le respectă cu strictețe. Veghează să se îndeplinească întocmai toate riturile înmormîntării părinților săi, gîndul să nu fi uitat ceva îl împiedică să doarmă. Începe să-și pregătească și sie însuși Casa veșniciei ; se poartă prevenitor cu sora și soția sa Neferura, avînd grijă să nu arate vreo agasare față de ambițiile ei cam prostești.

Toată existența lui Unamonu ia brusc însă alt sens, agitat, chinuitor, după ce o zărește prima oară pe Isit.

Gungunum manifestă o mare indiferență la toate pînă dă de Hamma. Chiar inițierea erotică la care îl supune o slujitoare a zeiței Istar *«îi lasă un sentiment de maculare».* Ascultă și el de tot ce hotărăsc, întîi, tatăl și, apoi, mama sa. Dar o caută mereu pe Hamma în nesfîrșitele masacre prin care trece, ca un somnambul.

Axius e, la fel, pînă la descoperirea Serviliei, un nobil roman, înclinat către o viață liniștită și preocupări intelectuale. De copil *«îi plăcea să stea ceasuri întregi pe țărmul mării, cu creta în mînă, scriind, citind și mai cu seamă ascultînd cu nesăturată curiozitate glasul pedagogului care-i povestea și-i explica faptele zeilor».*

Își iubește soția și respectă jurămîntul de a-i rămîne fidel cît va trăi. Din clipa în care o vede pe Servilia, această viață calmă, bucolică, încetează. Axius caută să scape de ispită, întreprinzînd lungi voiaje. Nimic însă nu-i mai prieste și vraja privirilor Serviliei îl trage acasă. Primul său gînd, cum sosește, e să întrebe de ea.

Și Gaston Duhem duce o viață cuminte, burgheză, pînă intervine în ea Yvonne. Deși ne aflăm în plină revoluție, eroul se devotează îngrijirii bolnavilor, nu are ambiții politice, iar faptul că fusese coleg și amic cu Robespierre și-i împărtășise opiniile iacobine, nu-l determină să-și modifice existența. Și Gaston a devenit soțul Antoinettei mai curînd datorită stăruințelor părintești decît dragostei, dar s-a acomodat, ajungînd să tolereze pînă și catolicismul practicant ca și regalismul consoartei sale.

Simptomatic pentru ceea ce ne interesează e că la apariția Yvonnei intră într-o stare de transă. În fața ghilotinei, își amintește *«că a plecat de acasă fără să vestească pe nimeni și se întreabă ce va face familia, cînd va afla vestea morții. Poate c-au și aflat și acuma aleargă să-l scape, ori sînt undeva în mulțime, pe-aici, ascunzîndu-și durerea și neîndrăznind măcar să se apropie ?*

«Simți mîna fierbinte a Yvonnei și imediat se gîndi că tot ce-a fost nu mai are nici o importanță și că viața lui a început în clipa cînd a cunoscut-o pe Yvonne» (s.n.).

Exact același sentiment îl încearcă și Toma Novac, după ce nu reușește, la început, să dea de urma Ilenei. I se pare că existența lui a încetat să mai aibă vreun sens : *«Era ca un naufragiat care pierde, clipă cu clipă orice speranță de salvare. Se repezi pe Bulevard, în sus și în jos, apoi iar pe Calea Victoriei, revenind tot în același loc, tot mai desnădăjduit. Se învîrti acolo pînă tîrziu. Ajunse acasă zdrobit. Izbucni în plîns zguduitor. I se păru că și-a pierdut inima».*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În toate aceste cazuri, pînă la momentul de *déjà vu*, insul a trăit parcă fără a avea conștiința vieții sale interioare, autentice. Mai exact zis, s-a aflat într-o stare de lungă amnezie, neștiind cine este cu adevărat. Desfășurarea existenței sale a avut loc într-un timp uniform, lent, liniar. Acesta ar fi «punctul de pornire» (după Poulet) ; insul ia act, trăind, de o realitate așezată temeinic într-o albie a ei străveche, pe care o urmează egal, fără abatere. Apoi, deodată, cînd i se relevă ființa lăuntrică, profundă (sub forma unei atracții imperioase, copleșitoare), amnezia încetează. Descoperirea *sinelui coincide cu acea a altui timp*, interior, furtunos. Desfășurarea lui e precipitată, violentă și sfîrșește repede, prin distrugerea sau prăbușirea în atrofie morală a insului.

Hotărîtor e aici un *moment de trecere* («instant de passage») cum îl numește Poulet.

Am putea spune că intervine o abolire a trecutului. Insului i se pare falsă, ba chiar străină, întreaga existență anterioară. E lucru pe care îl simt toți avatarii lui Toma Novac și ajunge să și-o spună foarte limpede Gaston Duhem.

Momentul acesta de trecere are tendința să provoace și pieirea prezentului, accelerînd necontenit rostogolirea timpului către un viitor, tras mereu mai aproape fiindcă singur el oferă șanse împlinirii nădejdilor individului și exercită asupra lui o acțiune absorbitoare, tiranică. Dar o astfel de fugă mereu grăbită înainte micșorează concomitent spațiul existenței ulterioare. E o goană spre un viitor fără durată, devorator al vieții, sortit să se mistuie într-o clipă.

Personajele din *Adam și Eva*, chiar dacă au, probabil, afinități mai mari cu autorul, datorită preferinței mărturisite de el pentru această carte, acționează conform unei scheme. O regăsim oare și în alte romane ale lui Rebreanu ? Surpriza e să descoperim că, mascată de amănunțul realist mai abil distribuit, ea se află și în ele.

Viața lui Ion cunoaște întîi o desfășurare monotonă, fără vreo rază de speranță în vreo schimbare. Puterea imensă a *tradiției* asupra lumii, în care ia act de sine, inițial individual, e cunoscută și au subliniat-o toate comentariile critice.

Cînd Ion întrevede șansa de a pune mîna pe pămînturile lui Vasile Baciu intră într-o stare euforică, nebunească. Nu-și ia nici măcar niște prevederi elementare — observă G. Călinescu. Ba constatăm că nu se mulțumește cu ceea ce ar putea obține de bunăvoie din partea tatălui Anei. Ține ca un posedat să capete *tot* pămîntul. Mai mult, la nuntă, cînd primește banii de dar se gîndește să-și ia doi boi ; îndată însă alungă gîndul, socotind că ar putea cumpăra cu suma aceasta încă niște pămînt.

E aici un «moment de trecere» ? Am intrat oare cu adevărat în acel timp interior, conscientizat mai adînc, al lui Ion ? Nu pare deloc probabil.

Char așa, posedat, eroul continuă să rămînă, prin trăirile lui lăuntrice în timpul mediului său social, care ascultă cu prioritate absolută de «glasul pămîntului».

Poate nepunînd atîta pornire aprigă, dar raționînd la fel, mai toți flăcăii din Pripas ar fi făcut alegerea lui Ion. Aici are dreptate G. Călinescu, cînd susține că personajul procedează în actul seducției ca orice tînăr țăran.

Adevărat «instant de passage», momentul care aduce realmente trecerea la un timp personal, adică trăit în interioritatea conștiinței intime, e acela al reîntîlnirii cu Florica, mireasă.

În timpul nunții, George surprinde deodată, printre meseni, ochii lui Ion, *«dîrjî, aprinși și turburi»* și-l înspăimîntă parcă l-ar fi spus că din el pornește o «primejdie».

Romancierul fixează atent ceea ce se întîmplă : George se uită iar spre fostul său rival : *«Ion nu-și lua ochii de la mireasă, ca și cînd i s-ar fi lipit de ea într-o sărutare, atît de pătimașă că nici o putere din lume să nu-i mai poată despărți»*.

Și Ana observă scena : Amărăciunea o «sugrumă» și se pomenește zicînd fără voia ei : *«Am să mă omor, Ioane»*.

Acum eroul a intrat în timpul acela precipitat, absorbitor, devorant, al personajelor din *Adam și Eva*.

Cînd puțin mai tîrziu o oprește pe Florica în drum și ea îl întreabă : *«Ce vrei, Ionică ?»*, bărbatul răspunde *«cu dinții strînși, înfricoșat parcă să nu-i zboare spre dînsa tot sufletul înnebunit de patimă»*.

La recomandarea lui Titu, să-și caute altă femeie, *«scrîșnește furios»* *«cu o hotărîre sălbatică în ochii sticlitori»*.

Acum, de fapt, personajul începe să se comporte ca un om intrat în transă. Îi dă tîrcoale lui George, găsind diverse prilejuri să-i facă vizite acasă. Simptomatic e că patima a pus o asemenea stăpînire asupra sa, că abia se poate ține

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să nu sară și să o ia în brațe pe Florica, față de bărbatul ei. Întregul univers al cutumelor, care-i dictaseră comportarea inițială și-a pierdut aproape complet puterea de constrîngere.

În incursiunea amoroasă finală, Ion e de o imprudență fatală.

Se amețește la circiumă, *«mai mult de fericire, decît de rachiu»* deși *«băuse atîta de speriase pe vădana lui Avrum»* — spune autorul. Euforia îl reinstalează într-un timp anterior, fericit, de neîngrădită disponibilitate sentimentală. Toată durata existenței sale de atunci pînă acum a dispărut în chip miraculos : *«Venind, fluiera vesel ca pe vremea cînd era holtei, și se ducea la fete, înainte de-a fi avut vreun gînd de însurătoare»*. Dar există și ceva în plus : *«Sufletul îi era așa de plin de bucurie, că se stăpînea să nu sară și să îmbrățișeze gardurile pe lîngă care trecea și ciinii care-l lătrau ici-colo»*. Pătrunzînd în ograda Floricăi, lasă poarta deschisă, ca să nu scîrțîie cînd va pleca : *«Toate le potrivise cu mare grijă, numai la George nu se gîndise*, parcă nici n-ar fi fost pe lume» (s.n.).

«Momentul de trecere», acaparînd conștiința eroilor lui Rebreanu printr-o dorință copleșitoare, care le proiectează existența exclusiv în viitor, face ca atît trecutul cît și prezentul să dispară integral. De aceea Ion are senzația că a redevenit holtei. A uitat complet de căsătoria cu Ana și nu-și mai amintește împrejurările tragice în care a rămas văduv. Din motive identice ignoră situația Floricăi, femeie măritată cu un bărbat gelos. Timpul a fost corijat într-o manieră ideală, fiind vidat cu tot ceea ce, sub raportul evenimentelor trecute sau datelor prezente, ar ridica obstacole dorinței. Pentru Ion, George *«parcă nici n-ar fi fost pe lume»*.

Și mai aproape de modelul eroilor romanului *Adam și Eva* e Apostol Bologa. Existența lui la Parva, pînă la înrolare, se desfășoară ternă, fără vreun relief existențial. Ca Mahavira, ca Gungunum, ca Gaston Duhem, a fost copilul cuminte care asculta totdeauna recomandările părinților. Logodna lui cu Marta Domșa, e aranjată de d-na Bologa printr-o convorbire între ea și tatăl fetei. Pe urmă, Apostol caută mai mult să-și creeze convingerea că e îndrăgostit, decît o resimte în realitate. La regiment, o lungă vreme, uită complet de logodnică și abia cînd o atracție obscură îl împinge către Ilona, chipul Martei îi vine în minte și hotărăște să plece neapărat acasă pentru a o revedea. Bologa trăiește deocamdată, și erotic, sub regimul «datoriei» care traduce supunerea lui față de timpul exterior, egal cu sine însuși, prefigurat dinainte, expresie însăși a *tradiției*.

Interiorizarea aduce aceeași intensificare existențială bruscă, absentă anterior. Apar acum momentele foarte scurte, dar cu o tendință marcată spre eternizare, pentru că absorb întreaga viață.

Primul îl trăiește Apostol cînd are întîia sa criză mistică, în copilărie : *«Tocmai în clipa cînd se închina, la încheierea rugăciunii, se deschise deodată cerul și, într-o depărtare nesfîrșită și totuși atît de aproape ca și cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apăru o perdea de nourași albi în mijlocul cărora strălucea fața lui D-zeu ca o lumină de aur, orbitoare, înfricoșătoare și în același timp mîngîietoare ca o sărutare de mamă... Din strălucirea dumnezeiască însă se limpezea o privire vie, infinit de blîndă și de măreață, care parcă pătrundea în toate adîncimile și ascunzișurile... Arătarea aceasta a durat* numai o clipă *și a fost atît de* nemărginit *de dulce că* inima lui Apostol și-a oprit bătăile, *iar ochii i s-au umplut de o lucire stranie, bolnavă. Totuși*, sufletul îi era atît de plin de fericire că ar fi fost bucuros să moară atunci acolo, privind minunea dumnezeiască.

Cînd se întoarse la loc, păru schimbat la față. Pe obrajii albi, ochii albaștri erau ca două izvoare de lumină» (s.n.).

Revenirea la timpul indiferent are loc mai tîrziu, tot printr-un «moment de trecere», cînd eroul îl pierde pe Dumnezeu : Gîndul îi *«fulgeră brusc în minte»* și trăiește *«o clipă de prăvălire»*. Are senzația terifiantă că nu se poate agăța de nimic, iar la capătul căderii, *«rămîne cu o groază crîncenă în inimă, ca și cînd s-ar fi trezit în miez de noapte, singur, într-un cimitir imens, fără să știe încotro să apuce...»*.

Surprindem din nou o intrare într-o stare exaltată, depresivă, de astădată : beznă, spațiu sepulcral infinit, pierdere a oricăror repere orientative : *«Se întoarse la Năsăud, buimăcit, cu sufletul zdrențuit de îndoieli și sigur că și-a pierdut rostul în lume»*.

Bologa trece printr-o serie de asemenea momente care au, pentru el, efectul unei interiorizări progresive. Își descoperă astfel sentimentele rationale, presupunînd la început și o anume aversiune față de oprimatorii neamului său. Așa

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se explică ruptura logodnei cu Marta, care-l supără grav, din clipa revederii, pentru că vorbește ungurește. Alt moment este acela al hotărîrii de a dezerta. În sfîrșit, clipa cînd își recapătă credința și sufletul i se umple de iubire umanitară.

În această formă sublimată sentimentul conține contopite toate pornirile afective hotărîtoare din viața lui Bologa, dragostea pentru ai săi, pentru Ilona și pentru Dumnezeu.

Conștiința mai profundă de sine aduce, ca la alți eroi ai romancierului, odată cu accelerarea timpului interior într-un chip paroxistic, dispariția trecutului, care neavînd finalitatea obsesivă prezentă, devine instantaneu vid, apare alcătuit din clipe trăite fără rost.

Trezirea sentimentului național îl face pe Apostol să descopere ce înseamnă o existență plină de sens, cum fusese cea a tatălui său, purtat prin închisori pentru credințele lui. Comparativ, el trăia pînă atunci zadarnic: *«Acum, uitîndu-se în urmă i se păru că toată viața i-a fost goală ca o pungă de hîrtie model. Îi era rușine de trecut și-și amintea cu o părere de rău dureroasă momentele cînd viața a încercat să-l atragă în mersul ei și el s-a împotrivit prostește, înăbușindu-și cu îndîrjire avînturile».*

Eroul dobîndește deci conștința distanței între existența autentică și cea care nu dă ascultare impulsurilor umane profunde:

«De altminteri — aflăm despre el puțin mai încolo — *trecutul i se păru mort, și se ferea să-l dezgroape. Mai mult îl preocupa viitorul care-i mijea ca o aurora strălucitoare după o noapte vijelioasă. Nu-l vedea încă lămurit, dar ceața care-l aburea avea sclipiri trandafirii».*

Iată mai categoric exprimată accelerarea bruscă și devorantă a timpului interior, așa cum am cunoscut-o la personajele din *Adam și Eva*. «Momentul de trecere» către el tinde să capete o dilatare enormă, să devină eternitate. Cînd Bologa la hotărîrea de a dezerta (dar nu o face încă, îmbolnăvindu-se) *«își dădea seama că, în noaua aceasta năpraznică timpul rămîne în urmă destrămîndu-se ca o pînză încoloră și simțea foarte deslușit o nemărginită mulțumire ca și cînd încetul cu încetul întreaga lui ființă s-ar fi topit într-o imensă revelație»*... *«Simțea că încă n-a adormit.* I se părea că vremea s-a oprit în loc ca un ceasornic stricat și de aceea nu poate dormi și nici nu va mai dormi niciodată» (s.n.).

Cînd amînă hotărîrea și, deci, reintră în existența diurnă, neautentică, străină acum naturii sale adevărate, prin contrast: *«Vremea trecea peste dînsul, nemăsurată și nepătrunsă, cum trece peste oamenii* lecuiți de ispita fericirii» (s.n.).

Momentul pătrunderii în timpul interior conține pentru eroii lui Rebreanu făgăduiala împlinirii dorințelor celor mai arzătoare, promisiunea satisfacerii aspirațiilor supreme ale ființei.

Cînd își recapătă credința în D-zeu, năpădit de o mare iubire a întregii omeniri, Apostol trăiește o asemenea senzație extatică. Ea are o durată paradoxală: Este un moment cu valoare de eternitate: *«O fericire fierbinte îi umplu ființa întreagă, mai puternică decît bucuria vieții și mai dureroasă decît suferința morții și își dădea seama că* o clipă fericirea aceasta e merindea tuturor veșniciilor» (s.n.).

Acum, toate fărîmele de timp ulterioare dobîndesc proprietate aceasta. *«Nu mai avea stare să se mire* — spune Rebreanu despre Bologa — *cum a putut atîta vreme să mocnească în jilțul din cerdac în loc să alerge în lume, printre oameni sau în mijlocul firii, bucurîndu-se de fiecare clipă a vieții».*

«Acum era dornic să-și poarte în văzul tuturor fericirea, să vestească uimit că a găsit taina cea mare, să-și împartă iubirea cu alții, căci toți oamenii au nevoie de iubire și sînt vrednici de ea».

Vidarea integrală de trecut a timpului interior s-a produs și acesta a consumat și prezentul, rămînînd numai viitor pur: Bologa era — zice Rebreanu *«ca un copilaș în fața căruia lumea și viața de-abia încep să-și dezvăluie tainele».*

Natura exclusiv virtuală pe care o capătă timpul interior, devenit numai viitor, apare și mai accentuată în alt pasaj. Orice clipă următoare e încărcată de veșnicie, numărul lor infinit defilează înaintea ochilor lui Bologa cu o viteză năucitoare, iar el are dificultatea alegerii vreuneia anume, căci toate cuprind eternitatea: *«Îi defilau prin suflet secundele, fiecare plină de viață ca niște băsici de sticlă, scăzîndu-le conținutul. Treceau însă cu o iuțeală vertiginoasă, ca un film învîrtit nebunește, și totuși se deosebeau precis, ameștior de precis... Erau mii, poate milioane, și se scurgeau într-o singură clipire și reveneau în momentele imediat următoare, neîncetat, neobosite... Și el răscolea prin ele ca într-un joc bizar și, privindu-le, murmura: — „O secundă mai puternică decît o viață de om"».*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pînă și Titu Herdelea cunoaște «momente de trecere» asemănătoare, intrînd și dînsul într-un timp interior cu o derulare accelerată paroxistic. Numai că aprinderile amoroase și politice care-l animă pe el nu sînt niciodată foarte profunde ca la Ion sau Bologa. Personajul iese, revine ușor din timpul său propriu în cel indiferent, al ceasornicelor. Majoritatea existenței sale cuprinde activități care nu-l implică prea mult. Așa și facem cunoștință cu el în roman.

Titu vrea să compună o poezie, se gîndește la Lucreția, de care e vag îndrăgostit, intervin prietenele Laurei, «gîștele» și-l tulbură cu asiduitățile lor sentimentale. Ca să scape de ele, pleacă «mohorît» către Jidovița, dar, pe drum, îi iese în cale d-na Lang, care-l face să-și schimbe instantaneu proasta dispoziție.

Personajul ne apare împiedicat mereu de a atinge o interiorizare dorită. Numai că ea se dovedește a nu-i implica prea adînc conștiința de sine.

Meditația lirică a lui Titu e repede invadată de diverse proiecte practice privitoare la Lucreția, după cum și ele cedează îndată pasul în fața atracției pe care o exercită asupra simțurilor eroului d-na Lang.

Constatăm, deci, că, din capul locului, personajul nu are o vocație poetică adevărată și nici nu o iubește prea tare pe Lucreția. Cît privește interesul arătat d-nei Lang, el vine dintr-un nesatisfăcut apetit sexual adolescentin.

Titu se plictisește acasă, nu face nimic interesant pentru el. Fără chef se simte și la Gargalău unde trebuie să înnegrească registrele.

Un prim moment de interiorizare mai profundă are loc atunci cînd, trimis să execute pe contribuabilii care nu-și achitaseră impozitele, descoperă jalea românească. Trezirea conștiinței de sine aduce întrebările lui Poulet.

«Ce-s eu aici ? Ce caut eu aici ?» — se gîndește, *«în vreme ce bocetele bătrînei îi murmurau în urechi, ca ecoul unei chemări îndepărtate»*. Autodescoperirea echivalează pentru el cu o re-naștere : *«„Apoi, uite, babo, trebuie să plătești că altfel îți iau zăloage și-ți vînd tot, tot", vorbi în același timp gura lui cu un glas aspru* care i se părea atît de străin încît de abia îl mai cunoștea. Bătrîna îngînă, plîngînd : *«Ia-mi și sufletul, domnișorule !»*, cuvinte care scot din letargie conștiința lui Titu.

Semnul interiorizării autentice îl dă tocmai interogația aceasta asupra sinelui, coincizînd cu trezirea sentimentului național : *«În inima lui Titu izbucni o flacără nouă, ca dintr-un foc mocnit prea îndelung. În minte îi răsări întrebarea chinuitoare : „De ce să-i iau eu sufletul ?"»*

Ca și la alte personaje ale lui Rebreanu, «momentul de trecere» acționează asupra trecutului cu un efect anihilant. Toată existența anterioară apare dintr-o dată rușinoasă, spre a putea fi abandonată fără regrete, ba chiar cu ușurare : *«Se simțea mic și ros de o amărăciune care parcă-i sărbezea sîngele și-i infiltra în suflet o scîrbă mare de sine însuși»*.

Pe toate paginile registrelor vede chipul mustrător al bătrînei și, în urechi, îi «țiuie» necontenit, ca *«o imputare din ce în ce mai aspră» : „Ia-mi și sufletul, domnișorule"»*.

Titu are acum sentimentul acut că tot ceea ce făcuse el pînă atunci senin, slujind de ajutor notarului, era o infamie. *«A continua i se pare cu neputință»*. Dar nu numai în planul strictei activități profesionale, ci al întregii existențe : *«Se rușină că în asemenea clipe mai vrea să se gîndească la Roza Lang și-l cuprinse chiar un fel de silă de femeia care l-a orbit atîta vreme cu iubirea ei zvăpăiată, abătîndu-l din calea lui»*. Lepădarea de trecut e, prin urmare, integrală.

Iată acum și proiecția prezentului în viitor, întîlnită la personajele din *Adam și Eva*. *«Titu își zise, înseninîndu-se : „...Și totuși al nostru e viitorul !"»*.

Interiorizată, reflecția asupra timpului capătă forma febrilă pe care am mai remarcat-o : existența se proiectează toată, cu o mare ardență, înainte.

O anumită grandilocvență suspectă însoțește însă cugetările acestea ale lui Titu. Cu finețe, Rebreanu le dă o îngroșare ironică și ea fixează exact slaba putință a personajului de a se menține în zonele vieții profunde. La Titu, înflăcărările iau repede o formă neautentică, se înscriu într-o gestică și o frazeologie elaborate, își pierd accentul personal. De unde, reîntoarcerile lui frecvente, nu prea anevoioase, la existența banală cotidiană, cu desfășurarea ei egală, indiferentă, care exercită o lentă și inevitabilă acțiune erodantă, împuținătoare, asupra ființei umane.

(Continuare în numărul viitor)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MARIN PREDA – PARADOXUL DESPRE ACTOR

(II)

Monica SPIRIDON

3. Logica paradoxului și temeiurile sale axiologice

> «Marin Preda :
> ...de fapt aici se pune întrebarea ce este viața : *un prilej de acțiune sau de contemplare ?*» (Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*).

Un anumit tip de raport (de echilibru, sau dimpotrivă de dezechilibru) între *meditație* și *acțiune* a intrat întotdeauna între componentele matricei stilistice ale unei etnii. Ba mai mult, sus-numita relație a avut un rol activ în dinamica seculară a *mentalităților* și în delimitarea diferitelor vîrste ale *spiritului european*. Înțeleasă ca sistem de norme, de valori și convingeri, o mentalitate cristalizează întotdeauna, exprimîndu-se plenar, într-un model de om[0]. Un om pentru care — așa cum opina și Preda — contemplarea și, respectiv, acțiunea, ca ipostaze și alternative ale ființării, se plasează într-o ecuație specifică.

Suspicios din principiu față de introspecție, de analiză, Preda s-a proclamat în repetate rînduri drept *scriitor comportamentist*. Deși, din multiple motive, eticheta aceasta ne pare echivocă, reținem totuși faptul de necontestat că personajul lui Preda își traduce principiile în primul rînd în *acte*, le toarnă în matricea unui canon comportamental. Semnificative ni se par de aceea — pentru descifrarea ecuației ce ne interesează — mai cu seamă recurențele de comportament verbal. La o statistică sumară, reținem (din discursul autorului dar mai cu seamă din cel al personajelor), un *anumit tip de sintagmă* care descrie reacția verbală a personajului în special în situații de criză. La Călin Surupăceanu, la Petrini, sau la Moromete durerea cea mai profundă îmbracă adesea haina *furiei satisfăcute* : cu diferite variante, precum *furia liniștită, ura senină*, sau, după împrejurări, *ura veselă*. Ar mai fi de amintit «*nemulțumirea mulțumită*» a lui Ilie Moromete — ca reacție la numeroasele schimbări ce se petrec în jurul său ; sau *injurătura blîndă* — expresia supremă a tandreței — adresată Polinei de soțul său Birică.

Dacă vrem un numitor comun al tuturor sintagmelor-oximoron enumerate mai sus, îl putem găsi în *participarea detașată* : ecuație comportamentală îmbrăcată în haina unui fals paradox, și care traduce foarte exact norma dominantă a unui sistem moral de valori. *Rezolvînd într-un mod aparent paradoxal dilema situării contemplării în raport cu acțiunea, modelul de umanitate creionat de Preda trădează, prin tropismele sale, aderența la o etică ce s-ar putea numi a IMPLICĂRII DETAȘATE (sau, dacă vrem, a DETAȘĂRII IMPLICATE).* O etică ce definește contemplarea — în numeroasele sale ipostaze, de la reverie la introspecție, de la mirare la curiozitatea neistovită față de aproape sau la plăcerea mereu proaspătă a deslușirii sensurilor adînci ale cuvîntului — ca o modalitate a acțiunii. Conform acestei etici, de pildă *mirarea* (vocabulă tipic moromețiană sau... predistă) e o expresie majoră a solidarității, a implicării în destinul celuilalt. Ea figura odinioară printre tropismele colectivității din Siliștea-Gumești, pentru care mirarea față de destinul ieșit din comun al cuiva era o formă de a se arăta că «se interesau de el ca și cînd s-ar simți răspunzători». Pentru narator, semnul alarmant că acest sistem de valori — supus unor dure presiuni conjuncturale — e pe cale să se dezintegreze e tocmai faptul că nici scoaterea lui Niculae din activul de partid, nici moartea tragică a unui concetățean, «*a lui Valache, de pildă, nu [mai] miră pe nimeni*». Oamenii nu se mai miră decît... de propria, ciudata lor mirare din trecut. (*Moromeții*, II, pp. 586—589).

Dar implicarea detașată — identificarea și, simultan, transcenderea, ca atitudini față de rol — dă în același timp și ecuația comportamentală a *Actorului*, regula de aur a evoluției sale în teatrul lumii. Iată-l pe Petrică Nicolau, actor și spectator al unei tragedii domestice, «jucîndu-și durerea» — implicat și detașat totodată — «*ca să savureze pentru sine scena*» — după cum notează Petrini, care comentează apoi din fotoliul său de orchestă : «*...izbucnii, din fotoliul meu, într-un hohot de rîs nemăsurat : îl iubeam în clipa aceea pe Petrică, verva lui îl ridica deasupra*

---

[0] Al. Duțu, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, Ed. Univers, 1982.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conflictului în care era implicat ; gîndirea lui era liberă [...] Risul meu îi aduse şi lui un ris care îi decontractă fălcile încleştate» (I, p. 128). Dar rîsul — notează Stéphane Lupasco[7], unul din teoreticienii cei mai avizaţi ai *logicii contradicţiei !* — este prin excelenţă *«moral, moralul în pragul artei, prin care sîntem proiectaţi în afara tragicului ei». «Polul artei este tragic ; arta nu este veselă, nu este bucurie. Comicul este o artă degradată, un fel de violare a artei ; el reprezintă ETICUL TRIUMFÎND ASUPRA ARTEI».* Logica de fier a acestui *«adevăr paradoxal»* — sau contradictoriu cum spune Lupasco — o recunoaşte şi o ilustrează şi Petrini — personaj pentru care expresia supremă a implicării detaşate, a contemplării acţiune, este *scrisul, creaţia, literatura.* O literatură *«degradată»* ar zice acelaşi Lupasco, o literatură aşa cum o înţelege Preda, adică eminamente etică, concepută, creată sub semnul rîsului cathartic, ce consfinţeşte aliajul gratuităţii (arta) cu participarea (detaşată), morala. *«Dar chiar acum, în celula mea, nu mă pot stăpîni eu însumi, în faţa perspectivei apropiate a morţii, să nu rîd de povestirea pe care Petrică ne-a relatat-o atunci [...]. Rîd acum cînd sînt detaşat de tot şi această detaşare îmi aduce în sufelt ca o scurtă zguduire, o suferinţă insuportabilă că n-o să mai pot trăi şi n-o să mă mai pot bucura de viaţă, tocmai cînd îi descopăr secretul, CARE E TOCMAI ACEASTĂ DETAŞARE...»* (I, pp. 112—113).

Spuneam mai sus că echilibrul specific dintre implicare—detaşare contribuie la creionarea profilului «stilistic» al unei etnii. Preda însuşi a glosat pe această temă în *Imposibila întoarcere.* În *Cel mai iubit dintre pămînteni,* Petrică Nicolau reia problema, incluzînd în matricea noastră stilistică detaşarea prin rîs faţă de propria noastră condiţie : o detaşare care, cum arăta Lupasco, *consfinţeşte dominaţia eticului asupra esteticului (sau — de ce nu ? — ridică etica la condiţia creativităţii estetice)* «Dracul rîde cu noi, singurul supravieţuitor dintre îngeri. Sîntem singurul popor din lume care avem graniţa nu cu Dumnezeu, cum spunea cineva, ci cu diavolul, dar nu prin faptul că am fi diabolici, ci prin humorul nostru destructiv, demolator al oricărei înălţări» (I, p. 112). Într-adevăr — confirmă indirect, în alt citat, şi Lupasco — orice om, oricît de simplu, de puţin complex sub raportul devenirilor sale contradictorii, este în momentele de criză ale soartei poet, romancier, dramaturg, însetat de spectacole estetice[8]. Morala detaşării implicate conduce firesc către comportamentul, către retorica ludică, transformînd personajele lui Preda în *«maschere nude»*[9] (măşti nude, măşti fără mască) cum spunea Pirandello, dăruindu-le aptitudinea de a se contempla trăind *(„vedersi vivere"* — zicea acelaşi).

Dacă aşa stau lucrurile, atunci nu încape îndoială că, în lumea de valori morale a lui Preda, *«cuvîntul»*, *«vorba»* («cuvîntul rostit de oameni», ce-l fascinează pe Preda-copil ; *«vorba, lovi-o-ar moartea de vorbă»*, cum zice Catrina), dialogul cu semenii, sînt forme supreme ale participării detaşate, sau ale detaşării implicate. Tocmai de aceea, dacă am stăruit aici să plasăm încă de la început dialogismul lui Preda sub semnul ludicului (deşi dialogul aparţine, de secole, filosofiei — prin Platon, de pildă — ca şi conversaţiei cotidiene, apoi, în artă, romanului, sau cinematografului) am făcut-o fiindcă în special în dialogul dramatic *cuvîntul este o modalitate a acţiunii.* Dialogul dramatic, spunea cineva[10], se defineşte mai ales prin caracterul său *agonistic.* Termenul trimite în mod străvezlu la Unamuno[11], care-l *re-etimologizează* cum spun lingviştii, arătînd că, citäm, *«agonia vrea să însemne luptă».*

Un spirit emblematic Unamuno pentru gîndirea şi pentru ideea de om a veacului nostru ; un spirit după care în descartianul *dubitare* ar trebui întrezărit îndată *duo* — rădăcina lui *duellum,* confruntare în doi sau luptă. *Dubito ergo sum* ar putea eventual să însemne «mă confrunt cu mine însumi deci exist». Nu încercăm aici, în nici un fel, cine ştie ce apropiere forţată a lui Preda de Unamuno. Vrem numai să arătăm în ce măsură scriitorul român aparţinea timpului său, sistemului de valori al unui veac de crize şi zguduiri. Un veac ce dă — pe toate pla-

[7] *Logica artei sau experienţa estetică,* în *Logica dinamică a contradictoriului,* Ed. politică, 1982, pp. 379—380.
[8] *Ibidem,* p. 372, nota 6.
[9] Titlu generic al teatrului lui Pirandello, Milano, Mondadori, 1958.
[10] E. Jacquart, *Le dialogue et sa dynamique,* în *Le Théâtre de dérision,* Gallimard, Idées, 1974, pp. 206—208.
[11] *L'agonie du christianisme,* Paris, 1925, pp. 13—20.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nurile existenței și conștiinței — cîștig de cauză *«celui care vrea să fie»*, care *se luptă să devină*, în fața celui care *«este» pur și simplu, sau care «pare că este»* (Disocierile numite le face același Unamuno, în celebrul său *Prolog* la *Trei nuvele exemplare).*

Ne-am apropiat în acest fel de cea de-a doua normă fondatoare a eticii prediste. Ca și cea a *implicării detașate* ea îmbracă haina unei *tensiuni*. O tensiune între *ființarea genuină* și *aventura ființei*, între *acceptarea* fără cenzură a eului și claustrarea în *tiparul* său inițial («firesc»), și, respectiv, între *lupta* de a-l cenzura și depăși prin angajarea pe *o cale* (cei vechi îi spuseseră *iter perfectionis).* Într-adevăr, în *Cel mai iubit*... există o serie sau clasă de personaje care se supun normei «firescului» — cum zice Petrini, parodiind-o pe Matilda. Căci, înțelege cu surprindere Petrini, pentru Matilda, suprema valoare morală este supunerea eului față de sine însuși : în două vorbe *«a-fi-firesc»*. (a nu accepta nici un fel de «ostrețe», explică aceeași Matildă, soților Micu, cu prilejul unei «scene de familie») «Nu era de treabă Mircea ? Și ce, așa era el, era FIRESC... Matilda nu se mai considera și ea» firească ? Și eu fusesem firesc, îmi plăcuse mie la deratizare, și ce era cu asta ? Era, ca să zic, o probă supremă de FIREȘTENIE, ce spun, ultra ! Fără ostrețe !" (III, p. 227) — comentează sarcastic Petrini. Suzi subscrie și ea la normele aceluiași cod moral, pe care îl respinge și împotriva căruia luptă Petrini :

«Atunci ea rosti ca o sentință : *„Așa sînt"*. [...]

Rămăsei mut în fața acestei declarații oarbe în care erau concentrate ca într-un nucleu indescriptibil *acceptarea fără cenzură a ceea ce sîntem*, trufia liniștită *a unei vechi descoperiri că nu putem să fim cum nu sîntem* și că nici o aventură n-a putut și nu va putea ispiti acest eu, bun sau rău, care constituie singura realitate a celui căruia îi e dat să parcurgă o viață, să accepte să lupte cu sine» (III, p. 328) Suzi se conformează — pe scena lumii lui Preda — cunoscutului adagiu horațian *«et sibi constet»* (și să rămînă fidel sieși). Afișează — în termenii lui Petrini — «trufia unei vechi descoperiri». O descoperire care își are sursa în Platon : anume că Achile, spre deosebire de Odiseu, este mereu egal cu sine. Și Platon, în cunoscutul său dialog, îl pune pe Hippias să acorde o «notă proastă la morală», lui Odiseu, pentru «politropia» sa. Iată, tot în *Cel mai iubit...*, *«Tetralogul»* care sintetizează morala insului «firesc» :

«1. Nu de aia ne-am născut, ca să luptăm cu noi înșine, ci să trăim conform propriei noastre firi, bună sau rea.

2. Nu pot să scot din mine ceva și să pun altceva.

3. Transplantul se respinge de către imunitatea eului, chiar dacă acea parte din el care e bolnavă ar trebui înlăturată.

4. Toți sîntem, prin ceva din noi înșine, bolnavi, și acest ceva nu e un organ care poate fi extirpat fără riscuri, ca un apendice» (p. 332).

Nu trebuie să se deducă de aici că cei ce sînt «firești» s-ar sustrage normelor ludice de comportament din lumea lui Preda. Numai că eul (personajul) firesc se manifestă, se re-prezintă, întotdeauna în *același rol*, incapabil să evolueze, să asume și altele. Eșecul lui Suzi de a abandona rolul «mincinoasei ingenue», jucînd un rol de «sinceră» este după cum am văzut, exemplar. Coincidența dintre personaj și rol, pe de o parte, dintre rol și actor pe de alta, este totală, făcînd imposibile *distanțarea implicată* și, respectiv, *politropia* insului, cele două norme ale codului moral ideal în vigoare în lumea lui Preda. Într-o carte recentă [12], Gabriel Liiceanu pornește de la celebra distincție formulată de Platon *(haplûs — polýtropos)* arătînd cu aplicare la devenirea culturii europene, că politropicul poate fi privit și ca o «lege de creștere a spiritului» ; cu condiția să fie îndepărtate conotațiile ce trimit la sensul etic-negativ (platonic) al versatilității caracteriale. Astfel înțeleasă, politropia (așa cum o vede și Petrini sau cum o definește Preda în *Viața ca o pradă*) e aptitudinea pentru aventura conștiinței, capacitatea multiplicării căii, «înțeleasă în pozitivul a tot ce este dotare variată» — cum precizează Gabriel Liiceanu. Nu întîmplător, tot același stabilește o relație (atît de semnificativă pentru Preda !) între omul politropic și acel *homo ludens* care «nu este egal cu propria lui ființă,

[12] *Încercare în politropia omului și culturii*, Ed. Cartea Românească, 1981, în special pp. 5—7 și 39—41.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ci doar tranzitoriu egal cu orice rol şi-ar asuma» : Deci, *Actorul*. Acel actor căruia Diderot îi cerea să nu se identifice niciodată cu rolul, rămînînd înăuntru ca şi în afară, trecînd cu egală uşurinţă de la o mască la alta. Actorul în care, cum s-a spus, veacul luminilor, dar nu numai acela, îl încarna pe *Creator*.

4. (Epilog) Le monde est fait pour aboutir à un beau livre [13]

> *«Poate, gîndeam, m-am născut să trăiesc ceea ce am trăit şi să scriu o carte» (Cel mai iubit...* I, p. 358).

Ne mărturiseam undeva în introducere intenţia de a încerca — echivalînd persoana în genere cu autorul, cu artistul — să deducem o relaţie (poate semnificativă) între *autor—rol şi actor*. Autorul îl substituie pe personaj pentru prima oară în opera lui Preda în *Viaţa ca o pradă*. Într-o carte care fiinţează pe muchie de cuţit «între putinţă şi-ntre amintire» — cum zice poetul. Dar, mai ales, o carte ce desemnează exemplar traiectoria aventurii unei conştiinţe estetice eminamente politropice, agonistice, în luptă cu literatura şi cu sine însăşi.

Două sînt întrebările fundamentale în jurul cărora *Viaţa ca o pradă* ne arată că s-a coagulat codul estetic al autorului—Preda. Prima este *«Ce să scriu ?»*. La capătul unor îndelungi tribulaţii (amănunţit descrise în cartea de confesiuni) autorul îi oferă un răspuns care întemeiază literatura sa pe *un pact*. Un contract, conform căruia literatura nu poate fi altceva decît expresia adevărului *trăit*, al eului şi al conştiinţei. Cît transfer autobiografic se face realmente în spatele acestui pact, sub paravanul său, rămîne să arate critica pornind de la «cheile» numite *Imposibila întoarcere*, *Viaţa ca o pradă*, *Convorbirile cu Florin Mugur*, spre a ajunge la *Moromeţii*, la *Marele singuratic*, la *Delirul* sau la *Cel mai iubit*...

Pe noi ne interesează, în cazul de faţă, mai ales răspunsul la cea de-a doua întrebare : *Cum ?, cu ce voce, în ce formulă, se poate scrie* despre adevărul conştiinţei ? : «Intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoşteam şi pe care o puteam povesti. Cum s-o deschid ? m-am întrebat.» *(Viaţa ca o pradă*, Ed. Albatros, 1977, p. 344). Numai că Preda a dat acestei întrebări mai multe răspunsuri. Ele desemnează un itinerar sau o aventură a formei.

Într-o bună parte din cărţile sale, autorul simulează că este — cum zicea Thomas Mann — spiritul povestirii, ascunzîndu-se, obiectivîndu-se în spatele unui personaj. (Pînă într-atît de spiritualizat şi de abstract pare acest geniu al povestirii — urmează Mann [14] — încît nu poţi să te referi la el decît cu cea de-a treia persoană, zicînd, cel mult : *«Este el»*). *Moromeţii* (I) este, probabil, în opera lui Preda, paradigma «cărţii *Personajului*», a măştii obiective.

Ce-l de-al doilea tip de răspuns arată că scriitorul a devenit între timp conştient şi de faptul că se poate prezenta pe sine ca altul, mascîndu-se în personaj-autor. («Şi totuşi — spune tot acolo Thomas Mann — el se poate încarna într-o făptură care, folosind persoana întîi, ne spune : „Sînt chiar eu Spiritul Povestirii"»). Cartea *Autorului* este la Preda în primul rînd *Viaţa ca o pradă*.

În fine, un al treilea (şi ultim) răspuns este o carte în care *Actorul* interpretează un *Personaj—Autor*. În *Cel mai iubit dintre pămînteni*, o «carte despre cel care scrie» (sau, dacă vrem, un scenariu în care actorul joacă un rol de actor) — Petrini—actorul, joacă rolul unui personaj care dobîndeşte treptat conştiinţă scriitoricească, devenind în final autor. Subiectivarea şi implicarea personală cucerite în *Viaţa ca o pradă* sînt aici din nou obiectivate printr-un truc binecunoscut literaturii, din vremuri îndepărtate (şi adoptat cu entuziasm de romanul contemporan) : «înscenarea» ficţională, coborînd în planul *«povestirii povestite»*, a temei scriitorului scriind. Expresia estetică a regulii de aur a *implicării detaşate* este în *Cel mai iubit*... însuşi scrisul, creaţia, *literatura*.

Această ultimă carte arată în ce măsură Retorica, Estetica şi Etica au funcţionat sub impulsul aceleiaşi reguli, asigurînd izomorfismul marelui ansamblu al Operei. Simbolizînd poziţia lui Marin Preda faţă de lume — deopotrivă ca om şi creator — *regula implicării detaşate* se toarnă în tiparul unui paradox. Într-o celebră scriere postumă, Denis Diderot îl numise *Paradoxul despre actor*.

---

[13] Răspuns al lui Stephane Mallarmé la o anchetă literară a lui Jules Huret, reprodusă în *Echo de Paris*, 1891. Noi am traduce liber astfel,: «Lumea există ca să facă posibilă cartea».

[14] *Der Erwählte*, tr. fr. Louise Servicen, *(L'Élu)*, Albin Michel, 1952, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMPARAREA LITERARĂ ȘI SUBSTRATUL MENTAL AL CULTURII

(I)

Literaturile sud-est europene oferă cercetărilor comparate un material de prim ordin : dezvoltate într-o zonă de confluențe culturale, literaturile acestea au asimilat valori din Orient și din Occident, au conservat pînă tîrziu un caracter «popular», au produs creații care au fost înglobate în șirul capodoperelor. Cu siguranță că cercetarea acestor literaturi ar fi ușurată de introduceri sintetice în istoria literară a acestei zone. Dar ceea ce constituie fascinația acestor literaturi — varietatea lor —, formează și o piedică în calea cercetării care impune specialistului cunoașterea a cel puțin șase limbi. Rezultatele parțiale obținute pînă în prezent sînt, însă, notabile și ele dezvăluie aspecte care merită să fie discutate în lumina demersurilor actuale ale istoriei literare comparate. Pentru că ne putem întreba dacă ceea ce urmărim prin studiile comparate este o simplă încadrare a operelor mai puțin cunoscute în «patrimoniul culturii universale» sau, mai curînd, dezvăluirea unor valori care impun o reconsiderare a schemei care a stat la baza actualului «patrimoniu literar».

Este frapant faptul că atîta timp cît literatura comparată a fost inspirată de pozitivism și de istorism, domeniul ei nu s-a extins dincolo de limitele teritoriului pe care se aflau realizări artistice de același gen. Atunci cînd a pătruns dincolo de Europa Occidentală, comparatismul a cules din literaturile asiatice operele care se asemănau cu cele europene. Cercetările care au strîns date și au dorit să prezinte istoria literaturii universale în cadrul unei cronologii implacabile, care ne asigură că opera apărută înainte a determinat pe cea apărută mai tîrziu, au încetățenit ideea că literaturile sud-est europene sînt «tinere» și că sînt chemate doar să «completeze» un repertoriu întocmit pe baza experiențelor artistice ale unui singur grup de literaturi «mature». Dar s-a constatat că «tinerețea» literaturii scrise era compensată de «maturitatea» unei variate producții orale. Bogăția literaturii orale din culturile sud-est europene nu poate fi încredințată numai analizei folcloriștilor; ea trebuie să fie luată în considerare și de istoricii literari care studiază *texte*. Or, dacă acceptăm acest punct de vedere, atunci trecem dincolo de opoziția, în mare parte artificială, dintre «imanența» și «transcendența» *textului*, adică dintre studiul intrinsec constant opus de către filologi și urmașii lor studiului care analizează *textul* în contextul lui social, intelectual, politic. Specialistul sud-est european nu va putea izola complet *textul* de *oralitate* și de *pictura* care secole de-a rîndul a fost cartea celor mulți ; este o experiență care impune o modificare a schemei comparatiste clasice și o depășire a opoziției «imanență—transcendență». Este motivul pentru care primul colocviu internațional de literatură comparată de la București, din 1974, a avut drept temă : *Literatura comparată și cercetările interdisciplinare* [1].

[1] Actele colocviului la care au participat, alături de specialiști români, reputați comparatiști străini — Roger Bauer, G. Dimov, Zoran Konstantinović, David Mallone, D. F. Markov, la care s-au alăturat alte contribuții — au apărut în primul număr al anuarului de la București *Synthesis* și s-au bucurat de o bună primire, după cum arată substanțialele recenzii din *Revue de littérature comparée*, 1/1977, *Arcadia*, 3/1973, *Yearbook of Comparative and General Literature* 24/1975, *Voprosi literaturi* 12/1977, *Modern Language Review* 2/1977 etc. O reluare a problemei interdisciplinarității la Nicholas Zurbrugg, *Quantitative or Qualitative ? Toward a Definition of Interdisciplinary Problems*, în *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. 3, Innsbruck, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă *textul* pe care-l comparăm va trebui, mai întîi, încadrat în expresia culturală a epocii și considerat o parte din expresia care a adoptat și forme orale și picturale, atunci comparația nu se va putea limita doar la aspecte de suprafață, precum sursele livrești utilizate de autor sau motivele preluate de la înaintași. Propunîndu-și o explorare mai aprofundată a *textului*, comparația va adopta o strategie care o va determina să fixeze cîteva grade în demersul său.

Prima treaptă este a asemănărilor care rezultă din datele oferite de comunicarea intelectuală : vom preciza formația autorului, lecturile lui și alte surse probabile ale operei. A doua treaptă este a analogiilor care decurg din punerea în evidență a unor relații literare și a unor paralelisme. În fine, cea de a treia treaptă ne conduce spre universul artistic al operei, interiorizînd analiza, făcînd-o să pătrundă în «partea secretă» a operei, cum spunea Arghezi. Dacă pe prima treaptă se practică intens «sursologia», ce oferă materialul brut, indispensabil oricărei investigații, pe treapta a doua apar procedee artistice sau condiționări culturale asemănătoare sau diferite ; ultima treaptă este a arhitecturii filosofice, a sistemului de imagini și concepte care se articulează într-un discurs mental. Nu se poate pretinde că investigarea fondului de gîndire ce susține și dă sens operei de artă aparține «paraliteraturii» sau «transcendenței operei». Atît scriitorul, cît și cititorul sînt ființe gînditoare și obțin plăcerea estetică pe cale intelectuală : operele neinteresate în gîndire și ostentativ expuse ca proclamații formale nu reprezintă decît fenomene de reacție în istoria artei și, ca atare, explicabile filosofic. În fond, rolul interpretului operei de artă nu se reduce la etichetarea ei și de aceea criticul nu se va opri niciodată pe prima treaptă, a asemănărilor sau pe cea de a doua, a analogiilor, ca Polonius care prezenta pe *«cei mai buni actori din lume pentru tragedie, comedie, genul istoric, pastoral, pastoral-comic, istoric-pastoral, tragic-istoric, tragic-comic-istoric-pastoral, scene neîntrerupte sau poeme fără sfîrșit. Seneca nefiind pentru ei prea dificil și nici Plaut prea ușor»*. Pentru că dacă va regreta, totuși, tirada sfetnicului, criticul va primi replica reginei : *«mai multă substanță, cu mai puțină artă»*.

Opera de artă își dezvăluie frumusețea atunci cînd analizăm învelișul formal sau contextul social în care a fost elaborată ; dar atît forma cît și relația *autor-public* depind de imaginile și conceptele inventate sau preluate de autor, organizate într-un discurs care poate fi predominant public sau predominant privat — ca poezia lirică, jurnalele intime, reflexiile. Ficțiunea sau imaginarul redau experiența intelectuală a autorului ce a preluat imagini din mediul în care trăiește, dintr-un mediu străin sau, pur și simplu, le-a inventat. Trecînd punctul de greutate al analizei asupra acestui fond de imagini și concepte, deplasăm interesul cercetării asupra imaginarului. De fapt, *«este principalul interes al istoriei literare, al istoriei artelor și al filosofiei»*, spune Georges Duby, *«de a inventaria formele, de a arăta cum se umflă această rezervă, cum se transformă ea, de a preciza genealogia învelișurilor formale, de a lumina jocul gustului, al modei, al fenomenelor de respingere, de transfer, de trecere în umbră. Putem privi aceasta ca un fel de magazin în care se află rafturi uitate, altele goale, altele pline»* [2]. Investigarea imaginilor presupune, însă, în prealabil, cercetarea funcției pe care și-a asumat-o imaginația în plămădirea operei de artă și care se precizează stabilind relațiile imaginației cu inteligența și cu memoria. Orice cultură este un loc de invenție, producție și transmisie a semnelor [3] și de aceea reconstituirea substratului mental al operei literare se impune de la sine. O reconstituire care este mereu necesară, de vreme ce nu putem concepe că există un material literar care să fie lipsit de idei [4].

Reconstituirea substratului mental și compararea operelor literare pornind de la acest substrat sînt operații facilitate și sugerate de către istoria mentali-

---

[2] Georges Duby, *Problèmes et méthodes en histoire culturelle*, în *Actes du colloque franco-hongrois de Tihany, oct. 1977*, Budapest, Akademiai Kiado, 1982.

[3] *«Studiul imaginilor culturale (imaginea fiind considerată un ansamblu de idei despre străin aflate într-un proces de literarizare, dar și de socializare) obligă pe cercetător să țină seama nu numai de texte literare, de condiția producerii și difuzării lor, ci de orice material cultural cu care s-a scris, s-a gîndit și mai ales s-a trăit»*, afirmă Daniel-Henri Pageaux, *Une perspective d'études en littérature comparée : l'imagerie culturelle*, în *Synthesis*, VIII, 1981, p. 170.

[4] Vezi Hugo Dyserinck, *Komparatistik*, Bouvier Verlag, 1981, p. 125.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tăților care a deschis noi perspective istoriei literare, în general. Istoria literară ia tot mai frecvent notă de faptul că într-o operă literară coexistă fapte întîmplate sub ochii autorului cu atitudini transmise de strămoșii acestuia, că alături de cultura elitelor s-a dezvoltat o cultură a maselor care a fost prezentă în marile capodopere, că alături de literatură, arta plastică sau muzica participă la formarea domeniului imaginar în care se înscrie orice operă literară; aceste elemente noi sînt luate în considerare odată cu uzura metodelor tradiționale. De fapt, s-a remarcat pertinent că *«cine ar studia istoria istoriei literare ar descoperi într-însa, într-o perfectă alternanță, rigorile postului mare și apetiturile carnavalului. Cînd redusă la constituirea unei arhive riguroase de texte și documente, cînd anexînd teritoriile istoricului ideilor, ale criticului, ale cercetătorului formelor, ale istoricului cărții, istoria literară pare greu de surprins și de definit, în modestia ei puțin acră și în imperialismul ei plin de morgă... A venit ora, se pare, de a propune noi căi istoriei literare. Invitațiile vin de peste tot: criza prin care trece tradiția filologică ce i-a oferit o bază, progresele istoriei culturale și a istoriei cărții, actualizarea metodelor criticii literare»*[5]. Ceea ce a devenit evident este că analiza unei opere nu se mai poate reduce la reconstituirea biografiei autorului ei și la investigarea ei «imanentă» sau «intrinsecă», așa cum o cercetare aplecată asupra unui deceniu de viață literară nu poate ignora formele literare care au apărut înaintea acelui deceniu. Aceasta cu atît mai mult cu cît formele se perpetuează pe intervale lungi de timp și numai reconstituirea existenței lor poate pune în lumină adecvată inovația. Altfel, cum putem arăta convingător că o serie ajunge la capătul ei și apare o capodoperă care deschide o nouă serie? Cît privește raportul dintre *oralitate* și *scris*, el nu poate fi suprapus peste perechea: cultura maselor și cultura elitelor, deoarece întrepătrunderile au fost frecvente, mai ales în epoca modernă, cînd cartea a ajuns în mediile rurale, iar producția orală din sate continua să delecteze pe cei trecuți prin școli. În sfîrșit, modul în care omul imaginează, ca și funcția acordată imaginii este tot mai clar că nu au fost întotdeauna aceleași. Putem vorbi, fără ezitare, despre «fantezia neînfrîntă a povestirilor medievale» fără să luăm în considerare limitele fixate imaginației de către inteligență, precum și caracterul fantasticului medieval? Apoi, au fost la fel concepute și realizate o frescă medievală și un tablou modern? Întîlnim același gen de fantezie la autorul unei fresce din secolul 14, de exemplu, și la William Blake sau Fuselli?

Nici descifrarea unor procedee de elaborare a operei, nici analiza amănunțită a stilului, care alungă cel puțin jumătate din plăcerea lecturii, nu mai pot oferi o bază interpretărilor de literatură comparată. De fapt, se impune a fi reținută constatarea lui Hans Robert Jauss că mare parte din critica filologică actuală a dilatat exagerat interpretarea în dauna înțelegerii și a aplicației. Or, înțelegerea, interpretarea și aplicarea au format, întotdeauna, cele trei laturi ale unei hermeneutici temeinice. Dar, sub influența istorismului, înțelegerea operei de artă a fost lăsată de o parte, fiind considerată neinteresantă, iar aplicarea a ajuns să fie privită ca un fel de naivitate didactică. Însă experiența estetică nu poate fi redată autentic decît atunci cînd este reconstituită opera, cînd este bine înțeleasă, și cînd aplicarea, adică transferul de experiență estetică devine parte a înțelegerii. Altfel, locul exagerat acordat interpretării propulsează tot timpul pe primul plan pe criticul care ajunge să impună «gustul» său cititorului, în loc să îmbine interpretarea cu înțelegerea. Deîndată ce interpretarea este îmbinată cu înțelegerea și aplicarea, *«lumea ficțiunii nu mai apare ca o lume în sine, ci devine ceea ce ficțiunea a fost întotdeauna în experiența estetică și comunicativă a artei, mai înainte de a se declara autonomă: un orizont care ne dezvăluie sensul lumii prin ochii celuilalt»*[6].

---

[5] Jean-Marie Goulemot, *Histoire littéraire*, în *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 310.

[6] Hans Robert Jauss, *Esthétique de la réception et communication littéraire*, în *Proceedings of the IXth Congress of the ICLA*, vol. 2, Innsbruck, 1980, p. 23. Textul acesta sintetizează teoria receptării, subliniind rolul pe care l-a avut istorismul în întreruperea preocupării umaniste de a stabili paralele, comparații.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă opera de artă reconstruiește lumea în imaginar este natural ca înțelegerea ei să pătrundă în acest imaginar, în mentalități. Istoria și critica literară pornesc întodeauna de la *text*, pentru a ajunge prin ferestrele cuvintelor în lumea de idei și sentimente a operei literare. Istoria mentalităților deschide un drum spre această umanitate a operei artistice pe care literatura comparată îl poate utiliza cu succes.

Este adevărat că istoria mentalităților, ca disciplină, este încă în curs de formare și își definește cu greu domeniul și metodele deoarece, pe de o parte, se ocupă cu manifestări umane dintre cele mai greu de surprins, întrucît aparțin vieții intime, iar pe de altă parte caută să devină o istorie globală care să îmbrățișeze atît actele, cît și ideile. Atracția pe care o exercită pornește, mai ales, din invitația adresată istoricilor de a trece dincolo de granițele disciplinelor și de a îmbrățișa totalitatea unui fenomen. Pe măsură ce, de la Renaștere încoace, specialiștii au avansat spre profunzimi, ei au început să piardă din vedere ansamblul; ca speologii, ei au descris o lume necunoscută mai înainte, dar fără să știe întotdeauna ce se petrece pe pămînt. În același timp, ocupîndu-se numai de capodopere, de «opere reprezentative», istoricii literari au început să ignore o mare parte din viața culturală a trecutului și a prezentului; ca navigatorii, ei au observat vîrfurile icebergurilor, fără să cunoască volumul lor. Istoria mentalităților își propune să corecteze tocmai aceste erori de perspectivă: să redea imaginea ansamblului și să interiorizeze istoria, conducîndu-o spre mecanismul care declanșează gîndirea și acțiunea umană. În mod firesc, această nouă istorie respinge istoria ideilor care se ocupă de studiul conceptelor izolate de contextul cultural, precum și celebra *«Geistesgeschichte»* care separa sistemele de gîndire de viața cotidiană a oamenilor. În acest sens, istoria mentalităților este legată de istoria culturală, dar se dovedește mult mai ambițioasă ca aceasta, întrucît îmbrățișează o realitate mai variată decît ea și cercetează profunzimile actelor umane. Aceste profunzimi sînt descoperite nu cu ajutorul psihanalizei, ci prin alăturarea documentelor publice și a celor private. Dar istoricul mentalităților știe că uneori el se aseamănă cu factorul poștal care poate citi ilustratele, dar nu scrisorile sigilate.

Cercetarea comparată a culturilor și literaturilor inspirată de istoria mentalităților este atentă la trei aspecte fundamentale: în primul rînd, la faptul că textul literar a fost produs și s-a difuzat într-un mediu în care circulau opere orale și opere plastice, deunde necesitatea colaborării *pluri-* și *interdisciplinare*; în al doilea rînd, drumul spre substratul mental impune o nouă lectură a textului; în al treilea rînd, faptul că orice comparare înseamnă reconstituirea unui dialog și nu încheierea unui bilanț al foloaselor proprii rezultate din contactul cu opere produse în alt mediu.

1. Colaborarea *pluri-* sau *interdisciplinară* decurge din constatarea că documentele care ne permit să reconstituim cel mai bine mentalitățile nu sînt întotdeauna documentele scrise. Cine dorește să știe cum gîndeau și se comportau spartanii trebuie nu numai să citească *texte*, dar și să privească construcțiile, vasele, uneltele lor. Cine vrea să înțeleagă pe incași trebuie să privească desenele lor și să asculte legendele lor. Evident că nimeni dintre noi nu poate deveni astăzi entolog, mîine muzicolog; dar se impune constatarea că este strict necesară colaborarea specialiștilor, iar în ceea ce îl privește pe istoricul literar, faptul că el trebuie să fie atent la ceea ce noi am numit *«cadrul exprimării»*[7]. În orice cultură, oamenii fac apel la oralitate, limbaj plastic, scris sau muzică pentru a exprima gîndurile și sensibilitatea lor, pentru a face cultură. Citeodată, cea mai clară și mai plină de substanță se dovedește a fi expresia muzicală, alteori cea scrisă, alteori cea picturală. Cine-l ascultă pe Mozart înțelege foarte bine lumea Aufklärung-ului, așa cum cine privește frescele lui Michelangelo înțelege cum s-a făcut trecerea de la clasicismul Renașterii spre Baroc. Ceea ce istoricul

[7] Mai pe larg în cartea noastră *Sinteză și originalitate în cultura română*, Edit. Enciclopedică, 1972. O abordare pluridisciplinară a fenomenelor culturale sud-est europene în *Un débat : les mentalités collectives*, în *Revue des études sud-est européennes*, 1980, 4; de asemenea, în fascicolul *Les mentalités collectives*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, 1983, 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mentalităților, cunoscător al unui grup restrîns de mărturii, trebuie să știe este că mărturiile lui trebuiesc neapărat raportate la grupul de mărturii care au dat tonul în viața culturală a momentului. Dacă istoricul urmărește scrierile literare din secolul XIX, el trebuie neapărat să ia în considerare scrierile filosofice și științifice, din această perioadă, deoarece în secolul XIX marile dezbateri în filosofie și în știință au avut loc. Apoi, trebuie să fie atent la ceea ce s-a întîmplat în celelalte sectoare ale *«cadrului exprimării»*. A trece de la un grup de *texte* la structura socială nu înseamnă să faci istoria mentalităților sau istoria culturii, ci să definești ideologia unei societăți sau a unui grup. Dar mentalitatea este un fenomen mult mai cuprinzător decît ideologia și de aceea studiul ei impune cercetarea *pluri-* sau *multidisciplinară*. Imaginile din literatură, arte plastice, muzică se luminează reciproc, fapt care impune istoricului și criticului literar referirea *textului* literar la operele picturale, muzicale, arhitecturale contemporane cu acea scriere. Dar acestea sînt aspecte asupra cărora nu mai trebuie insistat, deoarece, în general, critica și istoria literară nu pot fi practicate decît de oameni culți, adică buni cunoscători ai fenomenelor culturale și producători de cultură.

2. Noua lectură a textului literar urmărește să atingă straturile cele mai profunde ale materialului uman care a hrănit opera artistică. Se spune adeseori că mai înainte de a face studiul mentalităților este necesar să ai adunate datele, faptele. Dar cui folosesc grămezile de date? Ele *«nu exprimă aproape nimic, în absența unei idei directoare, a unei scheme de bază documentată și bine articulată, susceptibile de a le impune o ordine și o ierarhie»* [8]. Raporturile de fapte, lipsite de semnificație, alcătuiesc un depozit de materiale în care va trebui să pătrundă alt specialist pentru a le da o formă; or, de ce să nu dai, de la bun început, o formă acestor materiale? O formă care să fie inspirată de însești tendințele vieții culturale din momentul apariției operei și din momentul reconsiderării ei. Imaginile și conceptele ne oferă materialul concret pentru a înțelege gîndurile și sentimentele oamenilor care au trăit într-o epocă îndepărtată de a noastră (uneori depărtarea se măsoară în decenii, ca, de exemplu, lumea de la începutul secolului nostru) sau într-o altă regiune a lumii. Concepțiile și emoțiile care și-au găsit expresie în epoca pe care o citim au hrănit atitudinile fundamentale despre viață și moarte, despre dragoste, despre frică, despre muncă. Pornind de la cuvinte, istoricul ajunge la atitudini și structuri mentale, unele împărtășite de o întreagă societate, altele doar de un grup, unele moștenite de la predecesori, altele cristalizate în viltoarea unor evenimente care răscolesc existența oamenilor, așa cum se întîmplă în *Calvarul* lui Alexei Tolstoi. O poartă spre descifrarea modului în care opera s-a înscris în «cultura comună», aceea care a fost asimilată de întreaga societate, mai ales datorită faptului că opera putea fi citită în public, sau s-a înscris într-o «subcultură», ne-o oferă analiza stilistică orientată în direcția definirii caracterului limbajului folosit [9].

Apoi imaginile ne duc mai departe, întrucît ne dezvăluie o capacitate de invenție, de adaptare a unui fond vechi la noi realități, de atașament față de o tradiție, de refuz de a schimba imaginea omului și a lumii. Spre aceste două imagini esențiale ne conduce «imageria» din *textul* literar.

Alexandru DUȚU

[8] Adrian Marino, *Littérature roumaine — Littératures occidentales. Rencontres*, Edit. Științifică și enciclopedică, 1982, p. 6.

[9] Detalii în articolul nostru: *Niveaux culturels, niveaux temporels et comparaison littéraire*, în *Revue de littérature comparée*, Paris, 1982, 1 și în cartea noastră *Literatura comparată și istoria mentalităților*, Edit. Univers, 1982.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POIETICĂ ŞI PRAGMATICĂ : O TENTATIVĂ DE ARTICULARE

Încercarea aceasta vizează a se situa într-o zonă de generalitate care să îngăduie constituirea unei paradigme, cea a unui mod (posibil) de a articula *poietica* şi *pragmatica*. Ea procedează preponderent prin inducţie, pornind de la un corpus de texte stendhaliene (aşa-numitele «opere intime» : *Viaţa lui Henry Brulard, Amintiri egotiste, Jurnal, Memoriile unui turist, Scrisori către Pauline*) ce ne apare ca foarte adecvat proiectului nostru teoretic, în sensul că aflăm în el un număr de elemente de mare recurenţă ce-l pot susţine, propulsîndu-l şi deschizîndu-l către imprevizibile descoperiri.

Dacă definim *poietica* prin conceptul de *praxis* ce reflectează asupra ei înseşi, ca relaţie, deci, între un autor şi opera sa pe cale de a se face, iar *pragmatica* prin cel de *comunicare*, ca relaţie între opera instaurată şi un cititor, în cadrul unui act de lectură (şi, prin mediatizarea operei, ca relaţie de comunicare între un autor şi un cititor), vom recunoaşte în textele lui Stendhal o încercare foarte avansată de a articula cele două domenii, in-formîndu-l pe primul *(poietica)* prin cel de-al doilea *(pragmatica)*, şi pe cel de-al doilea, prin primul. Sistematic (reţeaua foarte organizată de recurenţe ne obligă să utilizăm acest termen, chiar dacă nu în sensul lui cel mai propriu, adică cel mai tare), Stendhal îşi construieşte opera, şi se construieşte pe sine ca scriitor, în funcţie de un virtual cititor, de o virtuală situaţie de comunicare, virtualităţi ce se vor actualiza în Istorie, acut percepută în dimensiunea ei de istorie a receptării propriei opere.

Orice artist, în mod mai mult sau mai puţin conştient, mai mult sau mai puţin declarat, îşi proiectează opera în funcţie de un virtual cititor, prezenţă fantasmatică, *persona*, percepută ca instanţă duală fără chip : cititorul de astăzi, cititorul de mîine. Aici «mîine» trebuie citit ca «răscumpărare» a unui «astăzi» vitregit de cititorul sperat de autor sau, dimpotrivă, ca proiecţie infinită a unui «astăzi» în care autorul este pe deplin satisfăcut de cititorul său. În ambele cazuri este vorba de un fals efect de proiectare pe un ax cronologic, fenomenul fiind o acronie.

Or, la Stendhal, instanţa de lectură nu este (numai) dual㠗 prezent, viitor —, ci diferenţiat multiplicată într-o *serie* de instanţe ce, date fiind premisele pe care le comportă, poate fi identificată ca infinită. Chiar dacă şi la el acţionează factorul «răscumpărare», poziţia acestuia este subsidiară, marginală : relaţia nu mai este de antinomie (prezent dezamăgit / viitor pe deplin recompensat, prezent ca eşec / viitor ca reuşită), ci de tip serial, prezentul fiind o instanţă într-o succesiune de instanţe. Cînd spune : *«Iar eu trag un bilet la o loterie al cărei mare cîştig se reduce la : a fi citit în 1935» (H.B., 232*[1]*)*, Stendhal nu manifestă, aşa cum s-ar putea crede, doar atît de omenescul sentiment de frustrare încercat de orice artist pe care succesul îl ocoleşte. Sensul fundamental al acestui text este un altul, dar el nu poate fi înţeles decît dacă îl punem în relaţie cu alte texte stendhaliene cu puternic impact asupra celor două zone circumscrise de noi mai sus : poietica, pragmatica, văzute în articularea lor. Ne gîndim la o adevărată «prise de conscience» cu privire la variatele moduri în care poate fi citită o operă de artă, *una şi aceeaşi* operă de artă, «prise de conscience» cu punct de plecare într-un contract pe care orice artist îl poate face : între el şi cititorii săi există un «malentendu» care ţine de incapacitatea acestora de a-i citi opera, dar, odată cu trecerea timpului, acest «malentendu» se va risipi graţie unui viitor cititor care, în cele din urmă, printr-un fericit *hazard*, va fi în stare să «înţeleagă» ceea ce precursorul său nu a înţeles, răscumpărînd astfel vina acestuia.

Termenul de «hazard» îşi are aici o pertinenţă cu totul specifică: Stendhal ştie că el scrie *«probabil CA UN ORB* (subl. ns.) *nişte lucruri foarte plicticoase*

---

[1] Stendhal, *Viaţa lui Henry Brulard — Amintiri egotiste*, Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1965, traducere şi postfaţă de Modest Morariu. Citatele ce urmează trimit la aceeaşi ediţie, cifra indicînd pagina.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

chiar și pentru 1835, ce să mai vorbim de 1880» (H.B., 77), că el scrie deci, căutînd, bîjbîind într-o infinitate de formule scripturale posibile, proiectînd treptat o formulă *nouă, proprie*, pe care o opune celor existente. Calculul său rămîne așadar, prin chiar statutul paradoxal al oricărei creații artistice, sub semnul hazardului și al riscului pe care acest hazard îl implică. Hazardul, aici, trebuie înțeles sub specia lecturii : întîlnirea cu cititorul, inevitabilă, de neocolit, niciodată total previzibilă în manifestările ei concrete dar totdeauna total previzibilă ca o condiție *sine qua non* a realizării operei în Istorie.

Frapantă în toate textele la care ne referim este multiplicarea perspectivelor asupra operei mereu în funcție de o conexiune cu un palier evenimențial istoric, văzut, am spune, dintr-o perspectivă fenomenologică, prin multiplicarea unghiurilor de vedere particulare, concrete : ale unui (unor) autor(i), ale unui (unor) cititor(i). Sînt fixate cîteva praguri istorice: 1815, 1835, 1860, 1880, 1935, ce revin obsesiv. E ca un joc de oglinzi în care se formează imaginea multiplă, și variabilă, a unuia și aceluiași obiect : opera. Sînt efecte de apropiere și de îndepărtare în raport cu aceasta, prin care timpul se spațializează, căpătînd parcă un fel de materialitate palpabilă, prin care spațialitatea care este opera capătă o necesară dimensiune temporală prin care își actualizează virtualitățile. Efectul global este unul de intimă scrutare a șanselor proprii, dar și de autodistanțare ironică, prin relativizarea cunoașterii rezultate din multiplicarea unghiurilor de vedere spațio-temporale din care este privită opera. Este un mod profund caracteristic pentru Stendhal de a se apropia de «adevăr», de cel al realității care este opera, dar și de cel al realității care este lumea despre care vorbește opera. Ni se pare a recunoaște aici un fenomen de izomorfism asupra căruia trebuie să insistăm : există, vrem să spunem, o analogie evidentă între modul în care, de exemplu, Fabrice del Dongo vede bătălia de la Waterloo, al cărei adevăr este cel pe care-l «focalizează» «privirea» personajului (procedeu mult comentat de exegeza stendhaliană și pe care-l considerăm a participa la o adevărată mutație în domeniul romanului care, din «esențialist», devine fenomenologic), și felul cum Stendhal însuși își vede propria-i operă (în relație cu alte opere), al cărei adevăr este cel pe care-l «focalizează» «privirea» cititorului (cel din 1835, din 1860 etc. etc.) și de asemenea, a «cititorului» care este autorul însuși.

Pentru Stendhal, momentul ce-i este contemporan (1825—1836) este cel al unei forme desemnate de el prin conceptul „operă bine scrisă", sintagmă negativă conotată (opera bine scrisă este pentru Stendhal cea prin care se manifestă o formă deja învechită) prin contexte ce ne propun același joc al perspectivelor multiplicate, datorită căruia semnul pozitiv se răstoarnă în opusul lui și viceversa : *«Aș fi avut succese din 1815 în 1830, reputație, bani, dar operele mele ar fi infinit mai plate și mai BINE SCRISE (subl. în text) decît sînt»*. Operă «plată» și operă «bine scrisă» sînt aici nu opuse, cum ne-am fi putut eventual aștepta (spunem eventual, pentru că în secolul nostru, în Franța cel puțin, conceptul de operă «bine scrisă», chiar extras — în aparență extras, căci el este prin forța lucrurilor oricum contextualizat printr-o serie de presupoziții ce-i sînt automat asociate — dintr-un context, și-a stabilizat conotațiile în sensul în care ele apar, poate pentru prima oară, la Stendhal), ci afirmate ca sinonime, efect susținut la modul explicit prin fraza următoare : *«Cred că afectarea numită a scrie bine în 1825—1836 va fi foarte caraghioasă prin 1860»*. Conceptul de operă „bine scrisă" își precizează așadar conținutul : operă cu o formă învechită, de cele mai multe ori imitată, operă plată, afectată, a *«vreunui șarlatan îndeminatec»*, *«îmbietoare»* prin *«șosul de șarlatanism»* în care se scaldă, la «modă» în anii 1830 (paradigma ei fiind opera lui Chateaubriand și a imitatorilor lui), căreia Stendhal vrea să-i opună, *«cu riscul de a fi fluierat»*, o operă cu o nouă formă, validată, provizoriu cel puțin, adică din punctul lui de vedere, de : 1. darul *«de-a zugrăvi asemănător după natura pe care o vede foarte limpede în unele momente»* ; 2. *«deplina SA bună-credință, dragostea SA pentru adevăr»* — buna-credință și dragostea pentru adevăr fiind aici sinonime ; 3. *«plăcerea SA de-a scrie, plăcere care merge pînă la nebunie»*.

Aceste trei criterii — astfel enumerate *în ordinea importanței pe care le-o acordă* — ale noii forme pe care vrea a o inventa, nu sînt — iată paradoxul — cîtuși de puțin criterii *formale* (poetice), planul în care se situează ele rămînînd exterior celui al operei ca *formă* semnificantă. Totuși, oricît de indirect, și mai ales

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin mijlocirea unor contextualizări foarte atente, ele ne pot spune ceva (ele ne pot spune chiar mult) despre *noua* formă pe care Stendhal încearcă să o propună unui cititor obișnuit cu forma *«ambietoare»* a operei *«bine scrise»*. Această nouă formă ar fi cea care ar ibzuti să *«descrie exact»* senzațiile, impresiile, sentimentele, gîndurile autorului, printr-o scriitură nudă, lipsită de orice «podoabă», analogă celei folosite de *Codul* napoleonian, scriitură conotală ca non-literară.

Putem face următoarea speculație : Stendhal știe că trebuie să-și cîștige de două ori cititorul, o dată desprinzîndu-l de vechile lui habitudini de lectură, ce-l fac să admire opera „bine scrisă" a lui Chateaubriand sau a altui autor ce-i seamănă, și a-l obișnui să iubească și să admire forma nudă, cea a transcrierii «exacte», pe care el, Stendhal, este pe cale de a o inventa. Acest prim proiect, dificil, chiar extrem de dificil date fiind conotațiile de nonliteraturitate comportate de această scriitură despuiată de orice «podoabă», îi vizează pe contemporanii (în sensul propriu al termenului) lui Stendhal. Prin chiar aceasta, el este mai limitat în ambiția lui și mai probabil în realizarea lui. Al doilea proiect este cel de a cuceri — depășind dialectica formei noi și a formei vechi — viitoare generații de cititori, printr-o scriitură capabilă să nu dateze : o scriitură cameleonică, proteiformă, in-formată, de fiecare dată de cititorul însuși, nonliterară *în sine*, dar intens literaturizată în actul de lectură. Această ambiție (de coloratură intens pragmatică) de a sustrage scriitura acțiunii de uzură (de clișeiformizare) exercitată de repetata ei proiectare în istorie prin lecturi actualizatoare ,adică de însuși succesul ei la public, este însăși cea de a o *programa* ca apță de a fi mereu reactivată și reînnoită de un viitor cititor.

Dar relația *conștientizată* a lui Stendhal cu cititorul nu trebuie pusă numai în acești termeni de dualitate : cititorul este invocat sistematic, direct sau indirect implicat, făcut, prin variate procedee, complice, colaborator, realizator al unei opere în actul de comunicare, de către un autor ce l-ar solicita, și manipula, de pe poziții distincte. Stendhal își conștientizează relația si în termeni de identificare : el privește întruna spre cititorul de vis à vis privind întruna, totodată, spre sine, ca împătimit, și foarte activ, cititor. Acțiunea și condiția de cititor îi sînt intim cunoscute prin mijlocirea unei experiențe proprii de aceeași natură, capabilă însă — și aici este punctul în care ea se răstoarnă în activitate de *scriere* a operei — să se conștientizeze, să se discursivizeze.

A scrie, a citi sînt, pentru Stendhal, surse de violentă *„plăcere"*, termen cu mare recurență în ambele contexte și prin mijlocirea căruia putem căuta o zonă de suprapunere și de articulare a unei situații de tip poietic cu una de tip pragmatic. «Plăcerea» pe care Stendhal o resimte scriind apare ca perpetuu amenințată de «plăcerea» pe care el o resimte citind, amenințare ambiguă, în măsura în care este și o șansă, o cale către actul auctorial. Uneori balanța înclină atît de puternic în favoarea condiției de cititor încît s-ar părea că Stendhal este condamnat la a nu-și mai realiza niciodată condiția auctorială, la a trăi experiența *«mîinii care scrie»* (Blanchot) doar în plan fantasmatic, mîna lui reală, de carne și de sînge rămînînd pentru totdeauna inertă, paralizată în fața foii de hîrtie albă. El se va smulge însă acestei fascinații și acestei imobilități, forțînd gestul în latura lui *fizică*, impunîndu-și să scrie oricum și orice, un anumit număr de ore pe zi, ca pe un exercițiu scriptural nonspecific artistic, dar care își oferă, prin materialitatea lui strategic cultivată, posibilitatea unei ieșiri, a unui salt în spațiul scriptural propriu-zis artistic.

Relația cu scriitura balzaciană, și mai ales cu cea a lui Chateaubriand *(«Așa se face că, după atîția ani, vorbăria nesfîrșită și pretențioasă a domnilor Chateaubriand și Salvandy m-a determinat să scriu* Le Rouge et le Noir *într-un stil prea colțuros»* — *H.B.*, 232) este de tip polemic, generatoare pentru *noua* scriitură inventată de Stendhal fiind alci condiția de tensiune, de beligerantă a «citirii» autorilor pomeniți. Într-o fază mult anterioară, lectura este, de asemenea, generatoare de text, altminteri, în registru de nonbeligerantă, ducînd la imitare și pastișă. Nesemnificativă din punctul de vedere *imediat* al constituirii noii forme stendhaliene, ea este semnificativă dintr-un punct de vedere mai îndepărtat, cel al forței motrice care poate fi, în anumite condiții, orice lectură pentru nașterea scriitorului și a operei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Scriitorul (artistul) este *la început* un imitator. El imită gestul de a scrie, pe care îl revelează lectura. În această fază el nu inventează, ci învață, descoperă ce a fost deja inventat. Lectura este, în acest sens încă, dar care trebuie imediat depășit, o *școală* pentru cel ce află prin mijlocirea ei că ar vrea, și poate chiar ar putea să scrie.

În faza pe care am numi-o a lecturii creatoare de operă, Stendhal îi (re) — «citește» pe Chateaubriand, pe Balzac, *împotriva* consensului de lectură în vigoare în jurul anilor 1830, scriindu-și opera *împotriva* acestui consens, *împotriva* a ceea ce înseamnă, în acel moment, pentru opinia comună, literatură, cea mai bună literatură contemporană, în virtutea unui dublu pariu: pe de o parte, șansa lui de a le egala audiența și gloria nu e posibilă decît dacă scrie *altfel* decît ei, decît dacă, din imitatorul lor (virtual) devine cel ce li se opune printr-o *nouă* formă de frumos; pe de altă parte, această nouă formă de frumos trebuie să fie cu bătaie lungă, să fie viabilă încă peste generații și generații (în «1935»). Stendhal își cîntărește îndelung șansele în raport cu două forme concrete de operă — cea a lui Chateaubriand, cea a lui Balzac — ce devin astfel, printr-o răsturnare paradoxală, obișnuită (funcționînd ca o lege) în evoluția artelor și a literaturii, «modelele» sale (în sensul de reperele, criteriile sale), *deși* contestate. Balzac și Chateaubriand au pentru Stendhal, la primă vedere în mod surprinzător, date fiind scrierile lor atît de diferite, una și aceeași identitate (*«Ceea ce cred astăzi despre domnul de Chateaubriand / un fel de Balzac /»*), pentru că, pentru Stendhal, amîndoi scriu «afectat», și, mai ales, probabil, pentru că amîndoi «fac furori», «sînt la modă», și, prin chiar aceasta, reprezintă modelul ce nu trebuie imitat, ci depășit.

«Egotismul» lui Chateaubriand, «egotismul» lui Stendhal: iată un loc de coincidență *(formală*, lucru foarte important, mecanismul pe care încercăm să-l articulăm neînscriindu-se într-un plan semantic) și totodată un loc de unde se poate proclama starea de beligeranță prin construirea unei opere tot „egotiste", dar *polemic* egotiste — și citată ca atare printr-un efect de intertextualitate — în raport cu prima. Toată *«această îngrozitoare cantitate de Eu și Mine»* pe care o întîlnește la Chateaubriand este, pentru Stendhal, o utilă *trambulină*, ce-l lansează departe de opera abhorată, dar abhorată tocmai pentru că autorul *Amintirilor egotiste* este bîntuit de o ispită similară. Am putea spune că Chateaubriand este un adevărat maestru al lui Stendhal: opera lui, respinsă de Stendhal, copleșită de el cu epitete injurioase, este prin excelență generatoare de o *nouă* operă, cea stendhaliană, ce întreține, chiar în momentul producerii ei, relații strînse și vivace cu modelul împotriva căruia se constituie și lucrează.

Cheia noii forme căutate de Stendhal ar fi deci o rezolvare formală, acceptabilă pentru serii succesive de cititori, a «adevărului» purtat de acești «Eu și Mine». Am putea spune, provizoriu, că soluția stendhaliană ar fi cea a *prezenței lor ca absență*, a spunerii lor prin ceea ce apare ca nonspunere a lor. Mult respinsul *«étalage du moi»* romantic este astfel evitat, și totuși opera rămîne puternic marcată ca spunere a unui «eu». Acest paradox al scriiturii stendhaliene a fost discutat de exegeza «tradițională» în termeni de parțială apartenență la romantism (exact ca și în cazul lui Flaubert), ceea ce nu este acceptabil în lumina noilor teorii cu privire la intertextualitate, ce ni se par mult mai pertinente: forma inventată de Stendhal integrează polemic romantismul, ea trebuie privită în totalitatea ei, ca sistem global, ce nu poate fi, cum s-a făcut, definită în regim heterogen: parțial «romantică», parțial «realistă».

În căutările sale, Stendhal se izbește întruna de o situație ce i se pare insurmontabilă, o situație de eșec, pentru că prin ea se consacră o ruptură între actul lecturii (planul pragmatic) și cel al scrierii operei (planul poietic). Modul în care pune el problema este cu adevărat uimitor prin noutatea punctului de vedere, și totodată extrem de semnificativ pentru importanța pe care o capătă astfel, în mod foarte manifest și conștient de sine, *relația dintre actul scrierii și cel al lecturii, indisolubilă, cu neputință de eludat: «...m-a descurajat întotdeauna îngrozitoarea dificultate a lui Eu și Mine, care-l va face pe autor nesuferit; nu cred că am talentul s-o ocolesc. La drept vorbind, sînt mai mult ca sigur că n-am nici un fel de talent pentru ca să fiu citit. Din cînd în cînd încerc o mare plăcere scrîind, asta-i tot»* (H. B., 210).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Problema, deci, nu este aceea de a avea «talentul» de a scrie, ci de a avea *«talentul de a fi citit»*. Noua rezolvare formală, cea veche, deși bucurîndu-se încă de succes, fiind deja resimțită ca *uzată*, ca inacceptabilă pentru un viitor cititor cerută de *«îngrozitoarea dificultate a lui Eu și Mine»* nu poate fi obținută — din punctul de vedere al lui Stendhal situația este absolut limpede, și el o afirmă cu acea inocentă neîndemînare cu care au fost totdeauna spuse marile intuiții aflate la originea unor sisteme mai apoi cu multă virtuozitate articulate de către alții — decît dacă în ecuație este introdus și cititorul și, implicit, «talentul» de a-i capta și menține interesul. A scrie e un pariu («un bilet de loterie») că vei fi citit, pariu pe care nimeni și nimic nu-ți garantează că-l vei cîștiga, în relația ta cu opera pe care o scrii certitudinea (sau incertitudinea) ta valorînd cel mai puțin. Dacă o singură instanță de lectură — cititorul contemporan ție — nu reprezintă un criteriu (și, pentru Stendhal, el *nu* este un criteriu), atunci singura certitudine este o *imposibilă* certitudine la nivel individual : aceea pe care ai putea-o avea trăind sute și mii de ani, pentru a înregistra reacțiile unor serii multiple de cititori. Și, dintr-un punct de vedere absolut, nici chiar această imposibilă certitudine nu este posibilă atîta vreme cît seria lecturilor rămîne deschisă, ascunzînd în ea și virtualitatea ca relația ta cea bună cu cititorul să devină o relație rea. Ca și faimosul pariu pascalian, pariul lui Stendhal nu poate miza decît pe un singur «raționament» : pe un «da» menținut împotriva tuturor conjecturilor ce-l minează. Stendhal va spune acest «da» nu «talentului», nu «geniului» său, concepte pe care le va pune pur și simplu între paranteze tocmai pentru că nimic, din punctul lui de vedere, nu le poate valida, ci gestului de a scrie, unei praxis a scrieturii mobilizată de dorința de a spune cu cît mai mare «exactitate», cu cît mai mare «precizie», «adevărul», mobilizată, de asemenea, de «plăcerea» de a scrie. Așadar, indiferent de soarta operei, plăcerea de a scrie există, în clipă, Stendhal afirmînd neîncetat ceea ce am putea numi un *hedonism scriptural* (de departe ne aflăm de «chinul» scriptural la care-i damnat Flaubert !). Ar trebui totuși să ne corectăm de îndată, deoarece această plăcere nu rămîne gratuită, ea fiind indisociabilă de cea de a ajunge la cunoașterea adevărului și la comunicarea lui.

«Plăcere» și «adevăr» : avem acum două suprafețe de coincidență (și de articulare) între lectură și scriere. Relația cu opera, relația cu cititorul : o relație concepută în termeni de plăcere și de adevăr, intensitatea plăcerii fiind în funcție de intensitatea adevărului *descoperit* și comunicat. Pentru Stendhal, actul de scriere a operei nu *exprimă* doar un adevăr deținut deja de cel ce îl exercită, ci *produce* adevăr, este un act prin care scriitorul se îndreaptă către o cunoaștere ce altfel i-ar rămîne pentru totdeauna închisă. Față de Rousseau (*«A cărui emfază începu curînd să mă agaseze»*), reticențele lui sînt legate de incapacitatea acestuia de a fi adevărat așa cum înțelege el, Stendhal, să fie adevărat. „Emfaza" pe care i-o atribuie este o altă formă de a fi ipocrit. Voltaire îi displace cu desăvîrșire tocmai pentru pretențiile lui de a deține un adevăr absolut. Adevărul lui Stendhal este unul concret, relativ, cel al fiecărui cititor, ce se poate regăsi în el, este, de fapt, adevărul către care tinde orice operă artistică, o limită ideală către care Stendhal se străduiește să se îndrepte tot mai mult, descoperind, printr-o praxis, *elipsa* (scriitura de gradul zero pe care o inventează fiind elipsa totală, textualizată, adică diseminată în text) ca procedeu major în aflarea și comunicarea lui, ca loc unde întîlnirea cea bună dintre operă și cititor are cele mai multe șanse de a se realiza

Irina MAVRODIN

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Leonid DIMOV

Cît de frumos ar fi fost dacă întrebările «De ce scriu?», «În ce cred?» n-ar construi prin chiar formularea lor în minte edificii de prezumție, de veleități, de complexe ori false modestii (asta pentru a înșirui doar cîteva din relele stări sufletești legate de orice mărturie scoasă de sub rigoarea pedepsei imediate). Cît de bine ar fi fost dacă sinceritatea pe care o implică aceste întrebări n-ar fi căptușită de nesinceritatea stilului pe care tot ele îl impun. Poate că, într-o mult mai viitoare etapă a evoluției, gîndirea să nu mai fie mijlocită de limbaj și atunci întrebările să rămînă doar sugestii: «De ce nu scriu? De ce nu mai trebuie să cred?» Pînă atunci însă hai să mă las tras de urechea (stîngă?) și să scriu de ce scriu. Ori mai bine: de ce am scris, de ce mai scriu, de ce voi mai scrie.

De la bun început se cuvine să anulez întrebarea secundă: nu cred în Dumnezeu, nu cred în bunătatea naturală a omului, nu cred în valoarea socială a artei, nu sînt maniheist. Există destule lucruri pe care nu vreau să le știu și nenumărate întrebări pe care nu țin să mi le pun. Asemeni lui Kant ori Eminescu* (Si parva licet componere magnis), *nu socot că e necesar să-mi exprim gîndurile atunci cînd nu-mi sînt limpezi nici mie ori cînd nu există urechi care să le audă. «Dacă tot ceea ce spui trebuie să fie adevărat, nu este și o datorie să spui public tot adevărul».* (Der Streit der Fakultäten, 1798). *Să rămînem deci doar la prima întrebare.*

Atunci cînd îmi închipuiam că am prieteni îmi făcea plăcere să le citesc tot ce scriam, ba m-am surprins exprimînd în poezii idei pe care cei apropiați mie le socoteau inexprimabile astfel. Astăzi, cînd prietenii fie că au pierit, fie că sînt duși, fie că mă au în scîrbă, deci cînd sînt singur (precum, în ciuda luptei intraspecifice, am fost întotdeauna), nu-mi citesc «producțiile» decît soției mele, deci tot mie însumi, ea fiind păstrătoarea spiritului meu critic. Iată deci că teribila teamă că versul e fie goliardic, fie lipsește cu desăvîrșire, a dispărut. Am scris, scriu și voi mai scrie din motive independente de alteritate, recte de infern. *Nu scriu din vocație. Vocația mea era să devin explorator. Azi însă totul a fost explorat. Doar pe harta propriei mele ființe (lăuntrice) mai stau scrise, prin diferite cotloane, înspăimîntătoarele cuvinte «Hic sunt leones». Acolo îmi place să cotrobăi, de acolo mă întorc acasă cu tolbele pline de specii rare, mușcat de aspide nefirești, grelotînd de friguri cumplite, ars de sori necunoscuți, torturat de ispite onirice, dar încă în viață, gata mereu să-mi refac proviantul «spiritual» și s-o iau din nou din loc (și din timp) fie și numai pentru a uita de ultimul eșec. Spre deosebire însă de adevăratul explorator care nu se îndoiește niciodată, pentru că știe precis că se îndreaptă (fie că vor ajunge sau nu) spre ținuturi încă necunoscute, dar manifest reale, deci nu se gîndește la moarte, ea surprinzîndu-l pe drum,*

* Desigur, cea de-a treia articulație a afirmației, discutabilă, trebuie luată aici într-un sens relativ, motivat de contextul oarecum polemic, precum și de spiritul specific poeziei lui Leonid Dimov. O lectură firească va nuanța adecvat tenta excesivă a acestei afirmații *(n.r.)*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

eu îmi zic mereu, precum Noica: «Dacă ajungi să nu mai trăiești adevărul acesta — astăzi pot face mai bine ceva decît îl puteam face ieri — nu mai merită să trăiești». *Nu mai merită să trăiești, adică să-ți exerciți cu voluptate cele cinci funcții, dar nu și să aștepți clipa aceea «taborică» a comuniunii reale cu totalitatea, a visului absolut cînd, în ciuda senectuții, poți zice, precum teoreticianul stereotipului dinamic — chemat la telefon în momentul decedării:* «Răspundeți că Pavlov e ocupat: moare». *Iată o ocupație pe care o poți face mai bine mîine decît azi și, cine știe, în ciuda edentării, incontinențelor, sărăcirii bagajului metaforic, teșirii acuității observației, degringoladei atenției, marasmului facultăților intelectuale, poate chiar să-ți aduci — paradoxal — aminte de un vers pe care n-ai apucat să-l scrii în tinerețe. Care să fie de pildă:* «Ce caută subt negură și frunză / Ține să tacă-n lut și să se-ascunză».

Și-apoi visul e plin de tot felul de lume. Vegetală, animală, spirituală etc. Zic etc. *pentru că în vis există stări din afară la fel de vii ca formele: starea de levitație, starea de necuprindere, starea de tine în afara ta, starea paradoxală și o infinitate de stări în spații neeuclidiene, voltijînd în fel de fel de continuumuri baroce. Toate aceste stări îmi sunt* matematic *mai apropiate, deși nu sunt ale mele decît ființele necunoscute, dar adverse ori — și mai rău — indiferente, care exercită în cuprinsul visului un soi de birocrație kafkiană menită a mă înjosi, a mă reduce la funcția de subaltern, a mă pune la coadă. Există de asemenea acolo și ființări neconfigurate ori proteice care-mi trezesc senzații sau dureri la fel de fragmentare. Și se mai întîmplă un lucru ciudat. Dacă în viața lui de toate zilele individul conștient e continuu angoasat de cu orice-prețul aflării unui sens al lumii, sens ce nu i se revelă și la care nu poate ajunge cu nici un preț, în «lumea» onirică, în desfășurarea faptelor ori stărilor onirice, sensul e implicat, dorul aflării sale nu te mai torturează, «explicarea» nu mai e o poruncă irepresibilă. Sigur, pentru a smulge «intru» real această lume, poate vană, poate înșelătoare, poate de natură pur fiziologică, dar pregnantă și — pentru mine — ispititoare, am nevoie de exercițiul pur și simplu al unor facultăți spirituale aproape oculte, tradus într-o manie, într-o obsesie (o performanță negativă, dacă vreți) care, după părerea mea, e condiția necesară, nu și suficientă, a* poeziei. *Poate că acest mod de a înțelege și de a face poezie e recuzat de metafizică, poate că e doar* «ein schönes Spiel des Empfindungen», *și se află departe de adevăratul exercițiu al gîndirii întemeiat pe cunoașterea temeinică a limbilor și filosofiilor, pe sîrguință, pe efort, pe performanță culturală. Sunt convins însă că reîntemeietorii de azi ai filosofiei — de la Heidegger la C. Noica — au scos poetul de sub amenințarea oricărui înțelept semn de întrebare, căci «Scris este că nu numai cu pîine va trăi omul, ci cu* orice *cuvînt al lui Dumnezeu». (Luc. 4, 4). Clătinarea principiului terțiului exclus, de la metalogică la metalimbaj, inculcă poeziei, activității poetice, o putere și o justificare* nouă. *E, desigur, treaba filosofului de a nega ori de a explica această putere și această justificare căci, vorba lui Arghezi:* «Dac-aș fi știut să-mi explic poezia, n-aș mai fi scris-o». E însă de la sine înțeles că orice apreciere nu *poate porni decît de la constatarea elementară că versul exclude versificarea, între ideea versului și versificarea ideii fiind aceeași deosebire ca între o nestemată și un coprolit.*

Acestea fiind zise, cred că pot răspunde cu deplină rigoare la întrebarea «De ce scriu?»: habar nu am.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«ÎN MAREA TRECERE»

FRUMOSUL ELF

Prin ochii lui cu irizări de celest azur, *«sulițe-albastre fără întoarcere»*, prin ființa lui transparentă și mobilă ca un ecran, s-au răsfrînt toate lucrările lumii într-o neîncetată tălăzuire, într-o febră a întrebărilor de cunoaștere, de iubire.

Recurența ochiului în poezia lui trăda o imagine cheie, obsesivă, ca în plastica lui William Blake sau a lui Țuculescu, revelînd poate o apartenență sau poate numai o vocație la o altă ordine gnoseologică, trecînd dincolo de uman. Ca în *A treia elegie («O, scurtă tristețe, rămîne / de jur împrejur o sferă de vid ! / Stau în centrul ei și unul cîte unul / ochii din frunte, din tîmplă, din degete / mi se deschid»)*, ca în *A unsprezecea elegie («Dar mai înainte de toate, / noi sîntem semințele, noi sîntem / cei văzuți din toată părțile deodată, / ca și cum am locui de-a dreptul într-un ochi, / sau un cîmp, pe care-n loc de iarbă crește priviri»)*, ca în *Orologiu cu statui («E un schimb de ochi mereu în aer»)*, acei ochi simbolici, heruvimici sînt prezența neîntrerupt și plimbați ca niște copii printre semne încercînd să ghicească ce e și cum e înăuntrul lor sau dincolo de ele.

Din nestăvilita curiozitate se năștea și nestatornicia plină de grație, cu aparență de joc, ce-l purta printre elemente și stări între care își deplîngea cu suave melancolii solitudinea sau exulta de bucuria comuniunii. *«Iarbă, pietre, arbori, păsări»*, dar și cai sălbatici ori stele, îi erau popasuri de o clipă în nesfîrșita trecere și partenerii simplelor și fireștilor sale metamorfoze. Ceea ce poetul numea *«imaginația celorlalte forme concrete»* însemna de fapt setea enormă de convertire în alte forme, în acelea spuse în *A șaptea elegie* (frunze, pietre, mere, cai, păsări, zbor) și în altele, convertire realizată prin modificări de perspectivă rapide și aparent pline de ușurință, care-i dădeau înfățișarea de duh jucăuș supunînd materia la mutații uimitoare. Dar metamorfozele prin care parcă nu putea să nu treacă erau pedeapsa ontică a neliniștii la care condamnă cunoașterea. Și dramatismul de fond al acestei *stări* se desfășoară în ritmul încetinit al superbei poeme *Necuvintele*, mut dialog, deznădăjduită tentativă de comunicare între un om singur și un pom singur, încheiată cu o metamorfoză demnă de Dante. Căci totul e cunoaștere concentrată în ochi (precum se citește în *Lupta ochiului cu privirea)* și comunicare prin metamorfoză și cuvinte : *«Ochi în descreștere, privind / de dinafară înlăuntru, / iar dinlăuntru în afară / numai cuvinte / oarbe, / lent șlefuite de mișcarea mării.»*.

Întîlnirea între regnuri, între om și cosmos, între viață și moarte, între «eu» și «tu» (chinuitoare obsesie a delimitării) îi părea lui Nichita a depinde de ritmuri, de variația timpului existențelor care nu poate fi văzut decît cu o privire pentru care *«trebuie înnodate la capete / mai multe vieți»*.

De altfel acest poem despre *Transparențele aripi* spunea căutarea timpului în regnul cel mai ponderos, în mineral *«unde totul este dur, / unde timpul poate fi pipăit»*, unde ritmul creației este cel mai lent. Într-o formulare eleată, dar într-o viziune brâncușiană, poetul fascinat de piatră ca un sculptor spunea : *«Pietrele zboară stînd pe loc»*. Dar leit-motivul poemului sună : *«Pietrele dau din aripi cel mai încet»*. Și poate fiindcă zborul e prizonierul lor, poetul încerca mai cu seamă cufundarea în condiția pietrelor, ca în *Raid în interiorul pietrelor* sau în *Text pe o piatră*, investigații în structurile nemișcătoare, *«în destinele fixe»*.

Spiridușul îndrăgostit de zbor căuta mișcarea înăuntrul nemișcării, făcîndu-se pe sine punct de convergență a contrariilor, loc în care suferința se ascundea sub joc, sub regie ludică, iar drama cunoașterii se înveșmînta în hainele mirifice ale spectacolului universului. Căci toate s-au îmbrățișat și s-au înfrățit în universul adolescentului generos, într-o stare osmotică : viață, iubire, cunoaștere, comunicare. Așa încît și moartea e văzută ca o prelungire a vieții, ca o altă față a ei, a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

metamorfozei cosmice fără sfîrșit. De aceea privindu-și ipostazele reale și închipuindu-și ușor pe cele posibile, frumosul elf a vorbit despre sine și despre trecerea sa cu o obiectivare pe care doar obișnuința metamorfozelor neîncetate i-o putuse da. Și autoportretul său lapidar ca o epigramă antică, dar incifrînd taina adevăratei sale naturi, ni se pare cel mai frumos și mai potrivit epitaf pentru acela care a fost frate cu iarba, cu piatra, cu arborii, cu păsările, cu steaua: *«O, am fost un om frumos / și subțire, foarte palid / Trunchi avui de chiparos / și miros de crin noptatic...»*

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

NICHITA STĂNESCU

«Parcă trece Eminescu...»*

... Evident că mirosul teilor are chipul lui Eminescu. Mă gîndesc că mirosul arborilor este însuși sufletul arborilor. De cîte ori adie teiul, parcă trece Eminescu. Acum cînd împlinim o sută de ani de la scrierea poemului Luceafărul, *mai precis de la publicarea poemului* Luceafărul, — *pentru că prea bine știm că niciodată un poem nu se scrie într-o singură noapte și că cel mai important lucru este mai întîi tu însuți să fii poet și abia după ce tu însuți ești poet umbra ta sînt poeziile pe care le scrii ...* — Luceafărul *este umbra cea mai lungă pe care a lăsat-o Eminescu în felul nostru. E umbra tuturor plopilor fără soț. El este nepereche. Cum am zice noi, unic. E cea mai minunată umbră pentru că nu e lăsată de plopi pe lumina soarelui, ci e lăsată de lumnia lunei. Eminescu vrea să-și intituleze prima sa carte «Lumină de lună». Iată de ce gîndim astfel, în mod respectuos, la prima boltă spirituală a limbii române care este* Luceafărul. . .

---

* Am avut privilegiul de a fi aproape de Nichita Stănescu, ceasuri în șir, în mai multe rînduri. Mă numea prietenul lui mai tînăr, se interesa de drumul meu literar și, în ultima vreme, aștepta manuscrisul cărții la care lucram, citise cîteva capitole din ea și îl amuzase ideea construirii unui personaj care să-i semene ; vedea în ea o *pictură* în cuvinte de dragoste și de adevăr. Din păcate, Nichita a plecat înaintea definitivării acelei cărți pe care o va citi, poate, în vis...

Cel mai adesea îl vizitam în locuința lui din Piața Amzei, îmi arăta monezi vechi cu efigia cutărui împărat și îmi vorbea despre poezia de azi, despre virtuțile și servituțile ei, îi elogia pe Cîrlova, pe Shakespeare, pe Eminescu... Da, despre Eminescu îi plăcea să vorbească îndeosebi, și despre *Miorița*, și despre *«fagurii de mistere»* ai limbii române. Atunci îmi făcea semn să deschid magnetofonul, unealtă a profesiunii de ziarist radio, părea că așteaptă și el un semn ori o bătaie de aripă, o rugă pe Dora, soția lui, să nu ne deranjeze nimeni și începea domol, vorbind pentru o mie, pentru o mie de mii de ființe pe care poetul le simțea aproape, ascultîndu-l. Uneori îmi cerea să șterg înregistrarea, o lua de la capăt, o dată, de mai multe ori. Cînd termina și era mulțumit se ridica, deschidea fereastra dinspre balcon ca pentru a îmbrățișa aerul și lumina dintre plopii casei sale.

Unor asemenea momente, unice pentru mine, li se datorează cîteva zeci de înregistrări pe bandă magnetică, în cea mai mare parte difuzate în emisiunile culturale radiofonice, dar netipărite încă.

Cîteva dintre acestea trec acum din posibilul *fond sonor* al Radiodifuziunii, în pagina tipărită. Facem această cuvenită precizare și pentru a motiva stilul oral al textelor de față și al celor viitoare, mărturiile poetului Nichita Stănescu fiind rostite liber în fața microfonului și abia acum, la sugestia lui Nicolae Florescu, ordonate în pagina scrisă. Ele nu au fost și nu vor fi niciodată *«revăzute»* de autor, rămînînd să poarte doar pecetea grijii cu care au fost culese din banda magnetică, trudă neînsemnată în raport cu prețuirea și dragostea ce i le va purta totdeauna marelui poet cel care semnează aici întristat de un decembrie viforos...

Radu FELIX

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

...*Despre poemul* Luceafărul *care fără nici o îndoială este cel mai de seamă poem al nostru, pe care în ceea ce mă privește (dar nu numai pe mine, pe noi toți!) eu îl compar la măreția lui* Hamlet *sau la măreția* Faust-*ului, au început cîteodată să existe mici mîrîieli ale unor neînzestrați sau ale unor oameni care nu cunosc exact dimensia fantastică și genială a acestui poet și a acestui poem, susținînd că el e cam lung și e cam greoi, opinii care au fost și între cele două războaie. Mi-a fost dat, bunăoară, cu mirare să aflu de la un mare poet care este Ion Barbu — am avut cinstea să stau în preajma domniei sale mai multe ore în șir — în cîteva rînduri, să-mi spună că (frumos spus, minunat spus; Ion Barbu era un mare poet și el nu jignea, nu-l jignea pe Eminescu, îi prefera alte poezii) și vă relatez deîndată, îmi spunea cam așa, aproximativ:* «Luceafărul» *este ca o pînză de epocă, care prin trecerea timpului a început să se înnegrească, să crape ca o pînză de epocă», după care, brusc, s-a uitat la mine și mi-a spus: «niciodată să nu folosiți albastru de Prusia!» Se știe că în pictură albastrul de Prusia, atît de frumos în epoca în care se picta cu această culoare (așa se numește culoarea!), conținea mult plumb și după trecerea a vreo 20—30 de ani se înnegrea, de aceea o serie întreagă de tablouri, chiar de-ale lui Rembrandt și ale altora de această măreție, par că au un fundal negru. Ele nu aveau fundal negru, ele aveau fundalul cerului, erau albastre și albastrul de Prusia, prin plumb, le înnegrise. Și mă sfătuia Ion Barbu să prefer* Oda în metru antic. *Într-adevăr* Oda în metru antic *este un poem absolut genial, dar* Luceafărul *este chiar o cupolă. Și am să spun de îndată din ce punct de vedere susțin acest lucru, — și-l susțin cu tărie, cu atît mai mult cu cît o obrăznicătură de june neinstruit, acum cîteva zile, mi-a azvîrlit această stupiditate, spunîndu-mi că lui,* Luceafărul *nu-i spune nimic. Am spus: să fii sănătos, îți repet fraza goetheană: cînd o carte se izbește de un cap și sună a gol, nu tot timpul este de vină cartea.*

Poemul Luceafărul *este nu poemul singurătății, el este poemul unicității. De aceea el reprezintă splendoarea poporului și spiritualității noastre. El nu este simbolul geloziei. Interpretările dintre Cătălina și Cătălin, acele strofe splendide, sînt menuete de Mozart, pur și simplu! Atît de gingașe și de frumoase sînt. Și ele nu cuprind gelozie, invidie sau distanță, ci numai neasemuire. Să remarcați că în vorbirea curentă, și cu precădere în vorbirea populară, adeseori cînd întîlnești un om frumos sau, cu precădere, iubita ta, întotdeauna ți se pare neasemuit de frumoasă. Adică unică. În acest sens poate fi înțeles* Luceafărul *care, peste aceasta, mai are multe, multe alte sensuri și opera eminesciană este atît de amplă încît pentru fiecare generație arată cîte o fațetă. Și vă spun că vor mai trece multe generații, că atît de multe surse de inspirație și izvoare vin din opera lui, încît pe decursul altor generații se vor vădi nenumărate fațete. La început s-a afirmat ediția maioresciană. Pe urmă a existat teza că postumele sînt mai bune decît antumele. Și așa mai departe... Bănuiesc, de asemeni, că copiilor noștri, nenăscuții noștri ca să spunem așa, cei din viitor, vor găsi cu totul și cu totul alte înțelesuri pentru că opera lui Eminescu se va rotunji și se rotunjește pe parcursul unui timp lung.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Eminescu este un poet național și universal deodată. George Eminescu (!)[**], *George Călinescu remarca în cărțile pe care le-a dedicat analizei operei eminesciene un lucru cu totul deosebit ce ne-a ajutat pe noi, tinerii poeți, foarte mult în lucrările noastre. Nu pe poeții generației lui, că nici el nu scria exact pentru generația lui; uite, tocmai pentru a treia generație de după George Călinescu. El susținea că Eminescu are o construcție nemaipomenită și că începuse să deseneze arcul de cerc sugerînd întregimea și perfecțiunea cercului, dar în același timp, cum bine înțeles știm, nu e nevoie să faci tot cercul, faci o curbă și cercul imediat, îl și zărești ca și construcția. Să remarcați și dumneavoastră că, majoritar, operele și cărțile tinerilor noștri poeți, începînd de pe la anul 1960 pînă acum, în prezent, în 1983, cînd aniversăm a suta bucurie a miracolului că s-a publicat* Luceafărul *eminescian, și s-a citit de trei ori exact în această perioadă, în București, de către însuși Eminescu (ce lectură nemaipomenită trebuie să fi fost aceea, ce fericire pe cei care au putut să o audă!), deci operele tinerilor noștri poeți au înzestrarea fantastică provenită după teza călinesciană a construcției. Noi nu mai facem antologii de cărți, ci facem cărți constructive, adică fiecare care are în felul ei o construcție mai reușită sau mai puțin reușită, după tinerețea, maturitatea, talentul și multe altele ale fiecărui poet în parte. Însă, tendința de construcție pe care generația postbelică, a noastră (pentru că toți sîntem o singură generație!), o experimentează, și e foarte bine să se încurajeze acest experiment, nu se poate ca într-o altă generație, viitoare, ulterioară nouă, să nu se împlinească și să nu apară din ce în ce mai multe cărți de tip constructivist, care sînt adevăratele cărți de poezie, în cazul literaturii române. «Cestiunea» curentelor literare e de mult depășită și este invalidată de istorie pentru că curentele literare nu au adus decît noi instrumente perfecționate în expresie, iar nu în simțire și în gîndire. Problema construcției este totală.*

Luceafărul *este un poem al neasemuirii, al unicității. Construcția uriașă a* Luceafărului, *dar și a întregii opere eminesciene, de altfel sugerată, ne îndreptățește total compararea cu* Faustul *goethean, care unora li se pare greoi, și chiar și* Luceafărul *unora li se pare greoi, dar și munții Carpați sînt destul de greoi, vă rog să mă credeți...*

«o pildă pentru toți...»

...Vasile Pârvan este una dintre conștiințele cele mai profunde pe care le-a dat cultura noastră în decursul rapidei ei declanșări, de la cronicari pînă în prezent. El este nu numai un mare om de știință, dar și un mare scriitor, un mare gînditor politic în sensul cel mai profund patriotic al cuvîntului.

Ani și ani de zile, ca și acuma de altfel, figura măreață și exemplară a lui Pârvan mi-a fascinat tinerețile, și a pus o amprentă asupra maturității mele. I-am urmat drumurile de cercetare arheologică îndeaproape, anual mergînd pe șantierul de la Histria, care este descoperirea arheologică poate cea mai importantă ca săpături și ca localizare, avînd trei straturi

** E bună și eroarea George Eminescu, nu e rea! (n.a.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

suprapuse — mă refer la stratul grec, la stratul latin și la cel bizantin —, și unde, de curînd am putut vedea o monedă, găsită în preajma Histriei, dar bătută pentru orașul Tomis, pe a cărei efigie se arată chipul unei căpetenii dace, exact așa cum se pot ele vedea pe Columna de la Roma. Toate aceste șantiere arheologice, cu precădere ale Dobrogei, teritoriu care odinioară era considerat ca fiind sfîrșitul lumii, i le datorăm integral marelui nostru Pârvan. Aici, la Histria, e și documentul primelor roiri *grece, cum se spune, și primele semne economice extraordinar reprezentate prin bani. Aici există celebrul ban* Roata, *în două variante, una bătută și una turnată. Din varianta turnată se găsesc numai trei exemplare. Unul dintre acestea am avut bucuria ca să-l descopăr, împreună cu doctorul Donoiu, într-o expediție arheologică la Histria. Dar ăsta este numai un aspect...*

Sigur că cercetările științifice ale lui Pârvan, ca orice cercetări științifice au întrunit și unele polemici în epocă. El a putut să fie, bunăoară spre marea mea uluire, criticat de către — dacă nu mă înșel — Lucian Blaga, dar ar trebui să-mi aduc precis aminte cine a deschis această polemică și să-mi aduc foarte bine aminte dacă e vorba de însuși Blaga... În altă ordine de idei, din absolut toate unghiurile contemplată, existența lui Pârvan este de o înaltă ținută morală, politică, științifică și, de ce nu, poetică. Pentru că, printre altele, una dintre calitățile Memorialelor *lui Pârvan ține în mod direct de harul lui deosebit de orator, de orator în scris vreau să spun, și de talentul lui de poet. Proza aceasta are o mare poezie și o excepțională forță de a influența. Ne amintim cu plăcere și cu emoție în același timp, de evocările pe care le-a făcut el asupra celor căzuți în timpul celui dintîi război mondial, precum și de unele eseuri ale lui de natură filosofică pură, care prezintă un imens interes.*

Mi-aș îngădui să dau o sugestie editorilor noștri de cărți: ca lucrările lui Vasile Pârvan să fie tipărite nu numai în ediții de lux, — care sînt greu accesibile marelui public, fie prin prețul lor cam ridicat, fie prin tirajele lor foarte scăzute, — ci în Biblioteca pentru toți, *să coste maximum cinci, șase lei, ca să le poată citi tot tineretul nostru, ele fiind o pildă pentru toți cei care vor deveni cetățeni de bună ținută morală ai țării noastre... E o cinste să poți vorbi despre Vasile Pârvan. Îmi cer scuze că am vorbit nu pe măsura măreției persoanei și a operei care este Pârvan. Aș dori cîndva să mă apropii de această măreție...*

«eternul adolescent...»

... Nicolae Labiș este eternul adolescent al secolului XX, așa cum, odinioară, poetul Cârlova a fost eternul adolescent al secolului al XIX-lea, așa cum, altă dată, în altă țară și în altă limbă, Rimbaud a fost eternul adolescent al limbii franceze și al spiritului francez.

Este un lucru foarte aparte faptul poeziei. Și anume acela că el se începe cu ființa sensibilă și se sfîrșește cu ființa sensibilă. De aceea poezia este accesibilă oricărei vîrste, începînd de la cea mai fragedă vîrstă vorbitoare, pînă la ultima vîrstă înțelept vorbitoare. De aceea, numai în acest miracol al artei, numit poezie, putem avea și copii minune și adolescenți eterni și maturi strălucitori și venerabili goetheeni.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Labiș, intrucîtva, întrunește ceva din toate aceste străluciri de vîrstă. Mirarea, care este sursa principală a inspirației poetice, este de natură general umană. Poezia, în genere, nu este înfăptuită numai de către poeți; ei o adună, ei o tezaurizează. Poezia, în genere, aparține fiecărui om. Iar mirarea în fața lucrurilor naturii, în fața existenței, în fața întîmplărilor vieții, este absolut a tuturora.

De acea, după părerea noastră de iubitor de literatură și, îndeobște, de literatură română, de iubitor de poezie, și, îndeobște, de poezia română, credem și noi împreună cu toți ceilalți că pînă și cel mai minunat vers al literelor românești, care reprezintă genuina mirare, este cel eminescian:

«Nu credeam să învăț a muri vreodată»

care-și află — acest minunat vers, această minunată expresie a sufletului de pe aceste plaiuri — o rezonanță în versul final al Morții căprioarei *de Nicolae Labiș, în acel magnific:*

«Mănînc și plîng, mănînc»

Esența lui este esența fundamentală a mirării. Căci ce este altceva mirarea, decît durerea survenită pe ochiul bucuros de vedere!...

«...o acribie a semanticii...»***

...Ce bucurie a formării mele intelectuale și ce noroc a fost acela de a fi fost elev al profesorului Iorgu Iordan, în timpul filologiei minților mele. Bărbat superb, echilibrat, de o acribie a semanticii demnă de o lamă de Toledo, profesorul neiubindu-mă ca învățăcel, nu m-a izgonit niciodată din inima lui, presimțind în mine un învălmășitor și limpezitor de cuvinte. Exemplar mă pica la cîte un examen, iar toamna, cînd dădeam restanța, nu mă asculta nimic, se uita mustrător la mine, îmi lua carnetul de note din mînă și îmi trecea nota maximă pe el. Îi cer permisiunea profesorului meu să-i dedic, în puține rînduri, acest spirit de haiku:

Starea de spirit

Cuvîntul acesta despre copac
De ar avea profunzime și adevăr în el,
Copacul ar deveni semn al cuvîntului...

*** Textul de mai sus ne-a fost dictat la telefon — conform obicelului lui Nichita din ultimii ani — în luna august 1983, pentru rubrica din *Flacăra*, «Noua frontieră a sufletului uman» (rubrică de alcătuirea căreia răspundeam în perioada respectivă). La cîteva zile, numai, Nichita a solicitat amînarea publicării, din motive, firește, necunoscute nouă. O amînare care s-a dovedit, din nefericire, *sine die*. Dacă oferim acum textul tiparului, este pentru a adăuga încă un element la *adevărul integral* al personalității și operei sale.

Tania RADU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OGLINZI PARALELE

ÎNȚELEPTUL RĂTĂCITOR ÎN LITERATURILE SUD-EST EUROPENE *

«Mărgărintarul — ni se spune în *Orb sărac* — *e o piatră scumpă care se găsește în scoici, la mare. Într-o noapte de toamnă, cînd marea-i lină, ies anume scoici la mal și se deschid în lumina lunii. Și aceea în care cade o picătură de rouă se închide și intră la adînc. Iar din acea picătură de rouă se naște mărgărintarul».* Apariția concentratului de înțelepciune populară e rezumată astfel de pribeag — erzaț strălucitor al unor combustii repetate, descins parcă din colectivitatea antică. Homer este modelul «orbului» sadovenian, iar *drumul* îl structurează tipologic prefăcîndu-l într-un «cetățean al lumii», asemeni lui Diogene din Sinope ori Esop. Experiența milenară precipită în tratatul de morală practică, unde accentul gnomic și universalitatea învățăturilor îi fixează structura de «mărgărintar». Înțeleptul însuși rămîne ca o paradigmă a istoriei, chiar dacă autohtonizat prin limbaj și, uneori, prin comportamentul specific etniei care-l adoptă sau creează. *«Fără de țară, fără de casă, lipsit chiar de patrie»* [1] călătorul *«cu limba aurită și spiritul bogat»* este fiul agorei, al suk-ului sau al tîrgului; memoria colectivă îl reține mai ales în epocile de criză cînd, de fapt, cristalizează în competiția cu spiritul aulic. Amurgul Antichității ni-l oferă pe «negrul» Esop, pe care Plutarch îl convoacă la *Ospățul celor șapte înțelepți* într-un gest de tardivă și normală recuperare. «Expresie a prostimii» [2], el inaugurează seria vagabonzilor de geniu: analfabeți adesea, aceștia se revendicau de la tradiția orală, la care adăugau un deosebit simț muzical și vocabularul bogat, împodobit cîteodată cu termeni savanți. Om al vorbei (și mai puțin al condeiului) și peregrin perpetuu, el alcătuiește categoria menită să ne apropie mai mult umanismul oriental și sud-est european. Tipul de care ne ocupăm acum este în fond intelectualul *sui-generis* — factor paradoxal dar constitutiv al «programului» umanist: acționînd nu din vîrful piramidei ci de la baza acesteia pregătește și uneori facilitează procesul anevoios la laicizare a gîndirii. Provenit din medii diferite, aruncat — prin nesansă — de cealaltă parte a fluviului în raport cu elita vremii, aflată la cîrma Imperiilor, el vehiculează fermenții înnoirii încarnînd funcționalitatea retorismului popular și păstrînd în același timp bazele retoricii antice. Nu altfel procedează predicatorul sau «falsul cerșetor» *(mukkaduna)* din *polis*-ul arab, cu specificarea doar că declinul califatelor adusese cu sine un alexandrinism cultural, cînd legătura dintre *paideia* și *retorică* aproape s-a rupt. *Mukkaduna* de pildă reprezintă acum *«idealul abbasid al retorului total»*, iar *maqamat*-ele rimate și ritmate dintre secolele X—XIII reiterează jocul înghețat al arabescului [3]. Conventionalismul acuzat nu ascunde totuși atitudinea omului lovit, care-și ascunde lacrima în spatele hazului gros și al exercițiului artistic. Reale sau create, persona-

---

* Din *Literatura română și spiritul sud-est european*, vol. II, în curs de redactare.

[1] Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, Editura Academiei, București, 1963, p. 305.

[2] Cf. Gheorghe Mușu, *Lumini din depărtări. Civilizații prehellenice și microasiatice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 380—381, unde vorbește despre *«opoziția noii-vechii înțelepciuni populare și a reprezentantului ei* [Esop — n.n.], *față de aceea a înțelepciunii oficiale și aristocrate cu sediul la Delphi»*.

[3] Grete Tartler, *Studiu introductiv* la *Al-Hamadhani, Al-Hariri, Șezători arabe, 30 de maqamat*, Univers, București, 1981, p. 16. Cf. și recenzia noastră în *Steaua*, 1981, nr. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

jele comunică peste timp : Al-Iskandari din *maqama* lui Al-Hamadhani, Abu-Zayd, poetul vagabond al lui Al-Hariri sau Lâm'i — prezent într-un *Leta'if* turcesc din secolul al XVI-lea — însumează liniile unui portret situat deasupra popoarelor. Într-adevăr, eroul nostru e un aventurier pitoresc, înzestrat cu darul vorbirii şi care poate lua înfăţişările cele mai felurite ; aflat în situaţii diverse, el se ştie salva prin uşurinţa cu care improvizează, graţie ştiinţei limbajului frumos. Deplin format încă din veacul al IX-lea, *picaro*-ul acesta străbate drumurile prăfuite şi suk-urile sau oraşele aflate la întretăierea marilor căi comerciale. Un Al-Gahiz sau Ibn-Durayd îl prefăcuseră deja în personaj literar — consecinţă firească a dezvoltării aici, în Orientul Mijlociu, a vieţii urbane. Paradigmă a istoriei el este, în acelaşi timp, şi una a cetăţii : deşi românizate, adaptate, din *Nezdrăvăniile* antonpanneşti ale lui Nastratin Hogea desprindem prea puţine elemente caracteristice societăţii post-fanariote din Principate. Înţelepţii rătăcitori îşi păstrează valoarea de «universalii». Pilda, parimia se înscriu în tradiţia laconismului esopic ce, în mod firesc, nu dispare. Clasicul musulman Loqman preia o parte din fabulele lui Esop ; negru ca şi acesta, vîndut probabil ca sclav evreilor el figurează în surata XXXI din *Coran*, unde *«enunţă sentinţe ce repetă de fapt formulele bine cunoscute ale antichităţii»* [1]. Clasicitatea impregnează spiritul mediteranean şi, prin radiaţie, cel oriental. Asimilarea, pe de altă parte, a călătorului înţelept de către structurile religioase îi conferă acestuia un statut aparte în familia *picaro*-ului. În vestul european şi la începuturile Renaşterii mitologia creştină a caritătii şi săraciei înregistrează un recul ; *picaro*-ul este prezent în forma epică, de obicei romanescă, apăsîndu-se pe situaţia sa de exclus social. În Orientul Mijlociu dar şi în Sud-Est *fityan*-ii guralivi, eroii de *mascarlîkuri* poartă o aură ce estompează, pentru colectivitatea receptoare, atributele condamnate de viaţa cetăţii : mendicitatea, nestatornicia etc. Ea, această colectivitate, îi preface în *semne* în jurul cărora istorisirea sau textul sapienţial coagulează. Arabul Djuha', românul Păcală, turcul Kelöglan sau bulgarul Hităr Petăr ilustrează acelaşi tip fundamental în care bufonul şi înţeleptul, contemplativismul şi activismul se împletesc într-un mod de a fi cameleonic şi esenţialmente dialogic, atît de înrădăcinat în fiinţa omului din miazăzi. Diversificarea şi realizarea artistică a tipului în producţia folclorică se datorează aspectului centrifug al Turcocroaţiei ,dintre secolele XVII şi XVIII ce, după asediul Vienei, va cunoaşte un declin lent şi ireversibil. O perioadă de criză prin urmare, dar şi de *sinteză musulmano-creştină* concretizată de apariţia şi răspîndirea anecdotelor lui Nasr-ed Din Effendi într-un perimetru imens, cu centul de gravitaţie în zona balcanică. Acum *«reţelele de drumuri militare care duceau trupele otomane spre Viena, cele comerciale care făceau legătura între Europa centrală şi de sud-est, între Baltica şi Mediterana, cele administrative care duceau haraciurile moldovene şi muntene la Istanbul, sau cele de pelerinaj, pentru închinătorii la Sfintele Locuri se adaugă, mereu mai bătute şi mai sigure, vechii reţele de arhondarice şi metoace care îngăduia legături, pe atunci, călătorilor creştini din Turcocraţie»* [5]. Produs specific al spiritului musulman asiatic, Nastratin este probabil sublimatul estetic cel mai pur al înţeleptului rătăcitor, întîi, prin frecvenţă : el primeşte naţionalitatea regiunii unde se găseşte neavînd sentimentul spaţiului. Ipostazele sale baloanice alcătuiesc *«o derivaţie laterală dar completînd circuitul Mării Negre»* [6] într-o formidabilă călătorie picarescă. În al doilea rînd, Nastratin cumulează şiretenia, mobilitatea vechiului *mukkadi*, aplecarea spre *paideia*, moştenită de la antici, precum şi ştiinţa de-a se adapta la situaţia de moment în forme subtile de autoapărare şi supravieţuire a celui aflat «supt vremi» neprielnice. Intuitiv sau nu, Cantemir îl numea *«Esopul turc»* [7], plasîndu-l astfel într-o categorie pe care am alătura-o celorlalţi «agenţi ai

---

[4] Maurice Gaudefroy-Demombynes, *Mahomet*, Albin Michel, 1969, p. 382. Iată, de pildă, versetul 18 din surata XXXI : *«Să umbli cu pas moderat, coboară vocea în timp ce vorbeşti ; cea mai dezagreabilă dintre voci e aceea a măgarului»* (*Le Coran*, Flammarion, 1970, p. 321).

[5] Virgil Cândea, *Intelectualul sud-est european...*, în *Raţiunea dominantă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 304 ; cf. şi comentariile noastre, *Umanism românesc şi sud-est european*, în *Luceafărul*, 1980, nr. 13 şi *Modele umane sud-est europene*, în *Steaua*, 1980, nr. 5.

[6] Gheorghe I. Constantin, *Nasr ed-Din Ksodja chez les Turcs, les peuples balkaniques et les Roumains*, în *Der Islam*, Band, 53, 1—2, Berlin, 1967, p. 98—99 şi 103.

[7] *«Întrebarea* — scrie Gh. I. Constantin — *este cum Dimitrie Cantemir, care a cunoscut foarte bine lumea otomană, îl compara pe Nastratin Hogea al său cu Esop, ale cărui fabule ori amral, le găsise fără-ndoială în clasicul musulman Loqman, cel care în fabulele sale înglobase o mare parte dintre fabulele lui Esop»* (*Dimitrie Cantemir despre Nastratin Hogea*, în *Revista de istorie şi teorie literară*, XXII, 1972, nr. 2, p. 212).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înnoirii intelectuale», anume «peregrinilor» laici sau religioși (călătorul *sûfi* etc.), convertiților și renegaților [8]. Totul se consumă însă la nivelul stării a treia, deși lui Nastratin i se caută ascendențe ilustre, iar zonele de cultură devin mai permeabile. Abia în veacul trecut, de emergență romantică și națională, *hikaiyet*-urile, *leta'if*-urile și, concomitent, eroul lor încremenesc în memoria hîrtiei imprimate : rumoarea tîrgului și experiența socială îndelungată se comprimă între cotoarele cărților în șiruri nesfîrșite de «mărgărintare» ce nu devin încă — precum azi — niște respectabile osuare. Prima ediție turcească, *Leta'if-i Nasr ed-Din Khodja*, apare la Constantinopol în 1837, iar *Nezdrăvăniile lui Nastratin Hogea* din 1853, datorate lui Anton Pann, constituie *«prima apariție într-o limbă balcanică a ciclului»*, autorul fructificînd direct sursele grecești, turcești sau bulgare [9]. Înțeleptul din Enișeir își începe marșul triumfal întîi ca bufon, așa cum îl vedea poetul Lami' în veacul al XVI-lea, apoi sub veșmînt religios. Sanctificat după moarte, omul e absorbit de doctrina islamică, astfel că *sunnitul* Nastratin e opus dervișului *șiit* Șeiad Hamza și, mai tîrziu, *creștinului* bulgar Hităr Petăr. Ultimul, născut probabil sub influența lui Nastratin, e conceput ca o replică la musulmanul *hoge* și aceasta *«în ocurență cu atitudinea poporului bulgar față de cuceritorii otomani»* [10]. În general însă, între secolele XVII și XIX, cînd cristalizase literar și *haiducul*, ciclul despre Nastratin vertebrează un *«veritabil tratat de psihologie populară»* [11] într-o subterană și apoi vizibilă revanșă asupra culturii oficiale, aristocratice, chiar dacă în anumite conjuncturi el nu se poate sustrage înfruntărilor religioase. De aici desigur dedublarea eroului popular și funcționalitatea disputei, ce reactivează de fapt antica maieutică. În Croația perechea Nasradin-Nasradinič reeditează cuplul italian Bertoldo-Bertoldino [12], în vreme ce la nordul Dunării Păcală și Tîndală coexistă cu un Hogea autohtonizat definitiv prin culegerea lui Pann. Cameleonismul patronimic dar și transferul, adesea mecanic, al anecdotelor atribuite lui Nastratin, arabului Djuha' (Giucca in italiană) sau bulgarului Hităr Petăr și invers demonstrează *unitatea în diversitate* a tipului. Ipostazele devin substituibile, Petăr, Păcală și Nastratin sînt la fel de pricepuți în a se păcăli unul pe celălalt, de fiecare dată reacționează ca oameni simpli, cu slăbiciuni firești. Naiv și inventiv, înțelept și tolerant, ilustrînd o formă de pedagogie socială, *tipul în varianta românească adaugă umanismului popular sud-est european una din reprezentările cele mai nuanțate*. Prin *Nezdrăvăniile* antonpannești din 1853 Nastratin intră deja cu un pas în literatura cultă. Or, lucrul se produce într-un moment cînd tipologia fundamentală a spațiului balcanic, cea r u r a l ă, asimilează *modelul* Nastratin în primul rînd sedentarizîndu-l, prefăcîndu-l adică din *picaro* într-un *sophos* al locului. În Bulgaria de pildă Nastratin intră în orbita vieții sătești, ceea ce nu se întîmplă cu Anastratinos în Grecia, unde viața urbană avea o serioasă tradiție [13]. Avînd un caracter mai puțin istoricizat ca al *haiducului*, înțeleptul popular e o chintesență de *cosmopolitism* și expresia artistică a *balcanității*, într-o epocă în care *«lumea balcanică a jucat un rol dublu : pe de o parte, ea a furnizat otomanilor anecdotele originale ale grecilor și slavilor (ale sîrbo-croaților îndeosebi) ; a favorizat, pe de alta, răspîndirea ciclului dinspre Turcia spre Occident»* [14]. În consecință vocația moralizării și precumpănirea gnomei asupra realului imediat sînt regăsibile în personajul l i t e r a r sud-est european. *Copilul să-nvață cînd nu să răsfață*, ne dăscălește Pann, ca și Hagi Ghencio — eroul lui Liuben Karavelov din *Bulgari din vremea veche*. *«Tătarii* — citim în *Ostrovul lupilor* lui Sadoveanu. — *au învățat de la turci o rînduială bună : „Pe copil să-l bați înainte de a-l trimite cu ulciorul la apă, iar nu după ce a spart ulciorul"...»*

Dincolo de universalitatea anecdotelor, literatura noastră înregistrează și ea, cum anticipam de altfel, mutația de la *picaro* la *sophos*, de la *activism* spre *contemplativism*, adăugînd parodicului nota tragică și accentul filosofic. Plusul pe care prelucrarea românească îl aduce este fără-ndoială l a c r i m a, proiecția existențială.

---

[8] Virgil Cândea, *op. cit.*, p. 302—310.

[9] Gh. I. Constantin, *„Nasr el-Din Khodja" chez les Turcs...*, p. 109.

[10] M. Stajnova, *Les personnages de Hitâr Petâr (Pierre le Finaud) et de Nasreddine Hodja dans la littérature populaire bulgare*, în *Etudes balkaniques*, tome IV, Sofia, 1968, p. 203.

[11] Gh. I. Constantin, *st. cit.*, p. 106.

[12] *Cf. Nasradin k staroj matici povracen i Nasradinič (Nasradin revenit la bătrîna sa mamă și Nasradinič)*, Zara, 1903.

[13] *Cf.* lucrarea de referință a lui Velicico Vălcev, *Hitâr Petâr i Nastratin Hodja*, Bălgarskata Academia na naukite, Sofia, 1975, unde un amplu comentariu e consacrat *ruralizării* lui Nastratin Hogea. Pentru ipostaza grecească a înțeleptului am consultat *Anekdota tu Anastratin Hogea*, ed. G. Tsoukalas, Atena, 1969.

[14] Gh. I. Constantin, *st. cit.*, p. 108.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Am analizat modul cum Dimitrie Cantemir, în subsolul *Istoriei Otomane* și apoi Anton Pann prefigurează dimensiunea barbiană de un tragic absolut, din *Nastratin Hogea la Isarlîk*[15]. Am văzut cum «fabul-istorioara» nastratinescului Anton Pann — existentă și în amintitele *Nezdrăvănii* — reface drumul la capătul căruia ajunsese altădată Esop. Or, ceea ce înseamnă «poezirea», epicizarea lui Pann în raport cu etalonul și laconismul grecesc, semnifică și *anamnesisul* sadovenian la nivelul epicului. În ambele cazuri simțim, proaspătă încă, respirația epopeii. Ciudat și paradoxal însă: re-mitizarea înțeleptului rătăcitor înseamnă în realitate păstrarea schemei, a paradigmei, poate și din rațiunile romanului de tip parabolă. În *Ostrovul lupilor* Mehmet Caimacam întregește portretul schițat de linia Cantemir-Anton Pann. *«Hogea al nostru Nastratin nu era nici cabaz, nici catîr încăpățînat, dom' Panaite, ci un înțelept mai mare decît toți înțelepții»*. Mehmet n-a fost nevoit să-l schimbe din bufon în «Păcală fără zîmbet»; relatarea lui Cantemir aproximase deja un «Nastratin al singurătății», gravat acum de Sadoveanu[16]. Literatura noastră pleacă de la un model și ajunge tot aici, într-un soi de circuit esențializat de forma inelară, tragic-parodică a ascetului barbian. Autoironia eroului folcloric, lacrima bănuită în personajul antonpannesc, tăcerea lui Mehmet și automacerarea *aceluiași* Nastratin la Isarlîk comunică pe traseul unei călătorii în primul rînd interioare. Sensibilitatea nord-dunăreană preferă o anumită dimensiune a nastratinismului ce nu se limitează la snoava măruntă și la jocul retoric pur, acesta regăsibil în caragialescul Mitică[17]. Să ne amintim, în acest sens, că Păcală n-a fructificat în literatura noastră, așa cum a fost cazul lui Hităr Petăr la bulgari sau Kelőglan la turci. Contemplativ și interiorizat *sophos*-ul popular are o prezență mai mult *simbolică* și mai puțin *epică*, el structurînd — la noi cel puțin — forme ca povestirea sau romanul-parabolă. Rapsodul din *Orb sărac* se întoarce din peregrinările sale la hanul Ancuței purtînd în sine cîntecul mioritic. Concretizînd aspirația spre pacifism Mehmet Caimacam e frate bun cu Barba Iani, vînzătorul de salep din *Chira Chiralina*, dar și cu Ibraim din *Papucii lui Mahmud*. Vagabonzii lui Panait Istrati rătăcesc în jurul Mediteranei sfîșiați lăuntric pe considerente etice, tratate adeseori cazuistic. Zograffi, Stavru, Epaminonda și atîția alții se angajează într-o odisee modernă, obsedați de puritatea tragică a Chiralinei sau a Neranțulei. Sentimentul culpei îl împinge la existență de *picaro* și pe Kir Savu în *Papucii lui Mahmud*, o proză construită pe schema romanului hagiografic. Vechiul Nastratin mai este lizibil în portretul lui Barba Iani sau Ibraim, accentul cade însă — în literatura modernă — pe motivarea socială (Panait Istrati, Zaharia Stancu) și uneori pe aceea religioasă (Gala Galaction). Războaiele amestecă apele provocînd mutații profunde: *Jocul cu moartea* este un halucinant periplu balcanic cu peisaje convertite în stări sufletești; mizeria satelor sîrbești, luptele de partizanat ale grecilor, fizionomii specifice și geografia particulară sînt fixate de ochiul fugarului ce traversează, liric și cinic, *Pădurea nebună* a primei jumătăți din acest veac. Căutarea dureroasă a unor certitudini sociale în primul rînd, băutura amară a copilăriei amintind-o pe aceea a lui Gorki sînt acompaniate de *«trupul de fum, de miere și de aur»* al *Urumei* — grăuntele de puritate pierdut și mereu căutat în lunga călătorie a lui Darie[18]. Clasicul Nastratin este *dat*, el restituie fragmente din experiența al cărui depoziar este; la Istrati ori Stancu el *devine* înțelept împreună cu o întreagă colectivitate. Nu altfel apare umanitatea debusolată la Fănuș Neagu, în *Îngerul a strigat*: Mohreanu își intersectează destinul tragic cu strălucitorul Che Andrei, *«fost prizonier în Anatolia»*, al cărui portret de histrion recuperează ceva din gratuitatea și pitorescul tipului clasic. Dar în toate exemplele moderne — Istrati, Stancu ori Fănuș Neagu — tumultul afectiv înlocuiește gnoma cu spovedania sau confesiunea în seria «arabă» a povestirilor. Nu întîmplător literatura istratiană îi amintea scriitorului Blasco Ibañez de *«culorile viguroase ale unui roman spaniol»*. Incapabili să se fixeze, urmînd traiectorii browniene, peregrinii aceștia poartă întipărită icoana unui *acasă* unde, finalmente, *se vor întoarce*. Ei trimit de astă dată la *picaro*-ul tra-

[15] *Cf. Literatura română și spiritul sud-est european*, Minerva, 1976, vol. I, p. 83—85 (D. Cantemir); p. 139—142 (A. Pann); p. 153—150 (A. Pann și Esop); p. 265—273 (Ion Barbu).

[16] Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, Eminescu, 1976, p. 226, susține că Mehmet, *«contemplîndu-se în Nastratin creează în locul bufonului un înțelept serios; transcriind textul, îl schimbă; lectura lui e o trădare»*. Monica Spiridon, în schimb, ajunge la aceeași concluzie cu noi: *«Conformîndu-se întrutotul paradigmei reprezentate de istorioara-blazon inclusă în text, Mehmet se va fixa pentru totdeauna în atitudinea exemplară de „Păcală fără zîmbet"» (Sadoveanu — divanul înțeleptului cu lumea*, Albatros, 1982, p. 79).

[17] Cf. *Literatura română și spiritul...*, ed. cit., p. 184—185.

[18] Cf. articolul nostru: *Un picaro balcanic: Zaharia Stancu*, în *Cronica*, 1972, nr. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

diţional prin condiţia lor generală de exclus social, amintind astfel şi de prelucrările contemporane din Grecia sau Bulgaria, ce impun prin relieful epic. Exemplul memorabil rămîne *Alexis Zorba*, romanul lui Nikos Kazantzakis, avîndu-l ca prototip probabil pe Panait Istrati. *«În fiecare seară* — notează autorul, — *Zorba mă plimbă de-a lungul şi de-a latul Greciei, Bulgariei şi Constantinopolului, închid ochii şi văd. A străbătut Balcanii întortocheaţi şi accidentaţi, a observat totul cu ochişorii lui de şoim, pe care-i holbează în fiecare clipă, uluit»*[19]. El este imaginea, realizată antologic, a «omului revoltat» — un *desperados*, *«flacără roşie care depăşeşte logica, în geometria Universului»*, cum se autodefineşte scriitorul în epistolarum-ul publicat doar parţial[20]. Kazantzakis restituie epic un «mărgărintar» al spaţiului neoelen, care-l învaţă *de visu «să iubească viaţa şi să nu se teamă de moarte»*. Parimia gratuită osificată deja în eposul folcloric e înlocuită cu exemplul viu, tulburător şi ca proiecţie existenţială. Dacă Nastratin e schemă pură şi semn coagulant al pildelor înţeleptul de-acum se confundă cu *praxis*-ul. Sau, vorbind în termenii lui Kant, *homo noumenum* e primul, *homo phaenomenum* al doilea. Ars de himera libertăţii absolute Zorba se abandonează vieţii cu tainele sale minunate într-o călătorie ce provoacă, în final, gustul de cenuşă al condiţiei omeneşti. La fel se întîmplă şi în *Antihrist* — o capodoperă a epicii bulgare contemporane. *«Se lasă seara şi mîine o pornesc la drum.* — scrie tragicul Teofil. *Iată, a trecut o pasăre. Unde zbori, pasăre? O fiară fuge prin pădure. Încotro te zoreşti, fiară? Cine vă mînă şi încotro? Unde mergi şi tu, omule?*[21] Accentul filosofic indică direcţia *valorii numenale* spre care şi pateticii Zoграffi, Zorba sau Teofil se îndreaptă. Personajul de-acum şi hieratizatul Nastratin se întîlnesc aşadar, asemeni magului de altădată cu activul meşter Manole în orizontul mitului semi-antropomorf[22]. *Dat* sau *în devenire* înţeleptul rătăcitor *este* sau *va fi*, iarăşi kantian vorbind, un *noumen* ce se dezvăluie în realitatea moralităţii sale şi confirmîndu-şi tocmai prin aceasta umanitatea. Varietatea ipostazelor în care apare, gradul diferit de consistenţă epică sau de absorbţie lirică, în sfîrşit, pendularea lui între *mit* şi *istorie* în ficţiunea cultă interzice fixarea tipului într-un portret-robot, aşa cum procedase Pompiliu Eliade în cazul *haiducului*. În aproape toate prelucrările, nu numai în cele româneşti, nota gravă coabitează cu zîmbetul moştenit de la personajul folcloric. Iată-l, tot în literatura bulgară, pe *Hagi Ahil, «cu fesul de pe timpul sultanului Mahmud şi cu ciubucul adus de la Mormîntul Domnului»*. Oriunde, adaugă Ivan Vazov, acest Nastratin ruralizat *«ar fi găsit cu colţişor spre a-şi duce mai departe zilele sau măcar un butoi hodorogit, ca să trăiască în el ca Diogene şi să se bucure de soare»*[23]. Amintirea călătoriilor întreţine prestigiul *sophos*-ului sedentarizat. *«Am colindat toată ţara turcească*, — se laudă Hagi Ghencio — *am fost în Serbia, şi în Bosnia, şi în Albania şi la Izmir şi la Enişeir, şi dracu mai ştie pe unde...»*[24]. Dar amîndoi, Hagi Ahil şi Hagi Ghencio rămîn nişte *«bulgari din vremea veche»*, la trecerea adică de la structurile folclorice la cele culte şi de la *«axa naţională»* la *«axa socială»* ce caracteriza cultura bulgară de la sfîrşitul veacului trecut[25]. Încet-încet pilda tincturată de glumă se converteşte şi aici — ca în literatura română dar cu un plus de forţă epică — în meditaţia gravă, evidentă la un Kazantzakis sau Stanev. Mereu mai depărtat de modelul folcloric, *înţeleptul rătăcitor* îmbracă veştmintele frămîntatului nostru secol menţinînd, alături de *haiduc*, suflul epopeii în proza sud-est europeană.

Mircea MUTHU

---

[19] Nikos Kazantzakis, *Alexis Zorba*, E.P.L.U., Bucureşti, 1969, p. 61 şi 325.
[20] Eleni N. Kazantzaki, *Neîmpăcatul*, Univers, Bucureşti, 1981, p. 86; cf. şi articolul nostru, *Odiseea cealaltă*, în *Steaua*, 1981, nr. 7.
[21] Emilian Stanev, *Antihrist*, Minerva, Bucureşti, 1975, p. 214.
[22] Cf. studiul nostru *Prolegomene la timpul tragic: mitul semi-antropomorf*, în *Viaţa Românească*, XXXIV, 1981, nr. 12 (Caiete critice).
[23] Ivan Vazov, *Hagi Ahil*, în *Muntele de aur*, E.P.L.U., Bucureşti, 1963, p. 24—26.
[24] Liuben Karavelov, *Bulgari din vremea veche*, în *Antologia nuvelei bulgare clasice*, Bucureşti, 1970, p. 120.
[25] Elena Siupiur, *Relaţii literare româno-bulgare în perioada 1878—1918*, Minerva, Bucureşti, 1980, p. 20 ş.u.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LE BAROQUE OU LES DILEMMES D'UN STYLE

(II)

Helmut Hatzfeld observe trois styles, soi-disant générateurs de l'époque baroque, qui succède à la Renaissance ; *le maniérisme, le baroque* proprement dit et *le baroquisme*, celui-ci comme une forme exagérée et dégradée du baroque, une *«excroissance»* [26], un *«maniérisme baroque»*, tandis que *le maniérisme* représente une forme dégradée de la Renaissance. Maniéristes tipiques sont, selon Hatzfeld, Michel Ange, Gongora, Malherbe ; baroques : Tasso, Cervantes, Racine ; baroquistes : Marino, Caldéron et Fénelon. Y a-t-il vraiment des *«parentés»* visibles entre tels écrivains que Hatzfeld inclut sous la même direction artistique ? Entre Michel Ange et Gongora, par exemple ? Entre Cervantes et Racine ? Entre Marino et Fénelon ? Il s'agit plutôt de structures tout à fait différentes. Et puis, Michel Ange maniériste ? Racine, avec sa limpidité et sa simplicité élégante, baroque ? Fénelon, l'auteur du roman mythologique, *Les aventures de Télémaque*, d'une pareille clarté et naturelle élégance du style, propres à l'époque du Roi-Soleil, avec de faibles accents antidespotiques et humanitaires annonçant le siècle des Lumières, est-il un baroquiste, c'est-à-dire un représentant de la forme exagérée et dégradée du baroque ? On ne sait pas quoi croire.

L'aspect le plus frappant dans la théorie de Hatzfeld c'est le fait qu'il considère, à la suite de Léo Spitzer, le XVII-e siècle européen, y compris le classicisme français (représenté par Racine, La Fontaine, Molière, La Bruyère, Boileau e.d.), entièrement baroque. La modalité de sa demonstration est stylistique, en limitant l'analyse aux moyens d'expression. Mais le baroque ne se limite pas à cela. Le caractère baroque de Racine, par exemple, écrivain pleinement représentatif pour l'esprit classique, nous est prouvé par un soi-disant langage *«majestueux»*, utilisé par l'écrivain et illustré par des épithètes spéciales, *«majestueuses en forme ainsi qu'en contenu»*, telles que : *généreux, précieux, méprisant, térrible, étincelant, brave, fort, austère, riche, célèbre, intrépide, unique, céleste, divin, immortel, rare, fier, noble, inflexible, grand, absolu* [27] e.d., la plupart, on le voit, des épithètes courantes. De la même manière, abusive et non concluante, Hatzfeld glane des exemples de paronymies, paranomassies, jeux de mots etc., considérés baroques, mais en réalité sans aucune signification à part, chez Corneille, Racine et... Boileau, chez le dernier dans *l'Art poétique : «Pour me tirer des* pleurs, *il faut que vous* pleuriez»... [28]. Un tel jeu de mots, accidentel et non caractéristique pour le style de Boileau semble à Hatzfeld révélateur pour déclarer le législateur du Parnasse français baroque.

Ainsi, Hatzfeld «efface» le classicisme de la littérature française, celle-ci la seule parmi les littératures européennes où ce courant a pleinement fleuri et a servi comme étalon pour les autrs littératures. Le temps du grand art baroque a manqué à la France, dit Marcel Raymond, mais elle est le seul pays qui a créé, au XVII-a siècle, un grand art classique [29].

Les théories de Hatzfeld concernant le baroque, en général excessives, élargissant la sphère du baroque jusqu'à l'estompage de toute différence spécifique, sont considéreés avec des réserves, et très souvent critiquées ouvertement ou ignorées. Philippe Minguet, par exemple, qualifie d'absurde l'idée du baroquisant américain relativement au caractére baroque du classicisme français, ainsi bien que ses opinions sur le maniérisme et sur ce qu'il nomme baroquisme, *«prises pour des aberration, comme tout art qui ne vise par à l'équilibre, à la fusion harmonieuse»* et qui se mentient *«aux extrêmes ou, du moins, y tend»*. Une telle théorie, affirme à juste raison le comparatiste belge, *«sacrifie»* de grands écrivains comme Caldéron et Marivaux [30] ; et, nous ajoutons, beaucoup d'autres, parmi lesquels Gongora, Fénelon, Descartes, tous considérés représentatifs, dans le système de Hatzfeld, pour le maniérisme (Descartes, philosophe rationaliste par excellence, est, on nous le dit, un *«philosophe maniériste»* [31]).

Il faut encore mentionner, parmi les aspects obscurs ou seulement ambigus persistant dans les discussions sur le phénomène, la distinction vague entre le maniérisme et le baroque. La conception

---

[26] Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1937, p. 57.
[27] *Ibid.*, pp. 257—264.
[28] *Ibid.*, p. 142.
[29] Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 16.
[30] Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, 1966, p. 117.
[31] Helmut Hatzfeld, *op. cit.*, p. 80.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

d'un Curtius ou d'un Hocke, exigeant le remplacement du terme de baroque par le terme de maniérisme, est le plus concluant exemple à cet égard. De même, le désaccord des spécialistes concernant les débuts du baroque. Eugenio D'Ors, par exemple, est d'avis que la baroque parut pour la première fois au Portugal, Helmut Hatzfeld voit ses origines en Espagne, Jean Rousset et Philippe Minguet en Italie, Edgar Papu en Roumanie et au Portugal... Puis, de fréquentes mésententes se référant au caractère dominant des écrivains, le même écrivain étant considéré par un spécialiste baroque, par un autre maniérsite et par un troisième ni baroque, ni maniériste. Et il s'agit des grands écrivains, disputés en faveur d'une thèse ou d'une autre : Cervantes, Shakespeare, Milton e.d.

Enfin, on ajoute l'idée, à laquelle se réfère Jean Rousset, et qui semble exprimer une opinion plus large, que le baroque n'est qu'une invention de la pensée moderne, qu'il représente, en réalité, *«nos déchirements et nos enthousiasmes, nos gouts et nos expériences»*, projetées dans le XVII-e siècle, celui-ci créé selon *«notre image»* [32]. Gérard Genette affirme, dans le même sens, que *«la pensée moderne s'est peut-être inventé le baroque comme on s'offre un miroir»* [33]. L'idée rélève, au fond, de l'intérêt manifesté à notre époque pour le phénomène baroque, ainsi que des grandes exagérations, qui lui rattribuent ce qui ne lui est pas caractéristique.

Après tant de controverses, où se sont confrontées, à coté des opinions equillibrées, des positions extrêmes, à tendance *«impérialiste»* [34] ou de minimiser, il faut se demander s'il en reste quelque chose de spécifique au baroque. Le baroque, est-il une direction esthétique distincte et vraiment novatrice? Il l'est, sans doute. Mais pour comprendre son caractère et son importance dans le mouvement artistique et littéraire, il est nécessaire, tout d'abord, d'écarter tout ce qu'on lui a attribué par exagératoin baroquisante.

Le baroque est une expérience artistique en tout cas postrenaissante. Il apparaît dans la phase de fatigue et de déclin de la Renaissance, représénte une réaction contre l'esprit de la Renaissance et en même temps un excés de rafinement de celle-ci, une floraison inaccoutumée des formes, comme l'a caractérisé Blaga. C'est pour cela que la première zone de sa cristallisation et son affirmation est celle où fleurissent pleinement, pour la première fois, l'humanisme, la culture et l'art de la Renaissance, en général, en Italie tout d'abord, puis en Espagne, au Portugal et en France, d'où il s'est répandu, par influence, dans d'autres zones européennes, y compris les régions où la tradition de la Renaissance manquait ou était faible et où l'orientation baroque s'est colorée d'éléments venus par la tradition large des arts locaux, du folklore. Le baroque est, comme tout courant nouveau, l'expression d'une crise : sur le plan de la création, qui achevait son cycle portant l'ampreinte d'une époque et d'un style (cela explique, en partie, les préoccupations de cultiver exagérément la forme, la tendance excessive vers l'ornement) ; et, sur un plan plus profondément spirituel, sous l'impulsion de l'époque agitée par de forts conflits, sans trop dramatiser, dit Minguet [35], ces conflits qui n'ont pas manqué ni à l'époque du féodalisme tardif où ils ont déterminé une crise de conscience, atténuée dans l'humanisme de la Renaissance, celle-ci préoccupée du développement libre et harmonieux de l'homme, en ayant pour modèle l'antiquité greco-romaine, crise réactualisée, avec une force augmentée, à l'époque du declin de la Renaissance, minée par les abus de toute sorte et par la misère, par les persécutions réligieuses incitées par la Contreréforme.

Le baroque s'est manifesté plus visiblement en architecture et en sculpture, puis en peinture, donc dans les arts figuratifs, où il a été d'ailleurs observé d'abord par ses chercheurs et d'où, plus tard, on a essayé, par analogie, à le dépister en musique et en littérature. Il est une réaction contre l'esprit académisant de la phase tardive de la Renaissance. Certains critiques d'art parlent, à cet égard, d'une vision *naturaliste* du baroque, dans la peinture de paysages, de *psychologisme* baroque dans les portraits et dans les tableaux avec beaucoup de personnages, ceux-ci présentés dans un registre emotionnel varié et d'une forte intensité (voir Rembrandt), et, dans l'art

[32] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 242.
[33] *Ibid.*
[34] Voir Philippe Minguet, *op. cit.*, p. 112.
[35] *Ibid.*, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aux sujets religieux, avec une préoccupation évidente pour *«les états d'âme limité»* [36] (voir Bernini, *l'Extase de Sainte Thérèse*). Une telle tendance est aussi visible, on l'a dit, en littérature, générée par le développement général des sciences, ainsi que dans le revirement, par contraste, à cause de l'action de la Contreréforme, du mysticisme féodal qui réactualise aussi les thèmes se référant a la mort, la philosophie décourageante de la *fortuna labilis* et de la *vanitas vanitatum*. Bien sûr, cet intérêt pour le *«naturalisme»*, comme Huizinga, Ortiz e.d. l'ont montré largement, pour la *«psychologie»*, n'est pas une découverte du baroque. De Sanctis relevait, il y a déjà plus de cent ans, dans la poésie de Pétrarque, *«la réalité retrouvée par l'entremise de l'analyse psychologique subtile»* [37]. Mais à l'époque du baroque, cette tendance s'est approfondie et a reçu un *«pathos nouveau»* [38], un état toujours fébrile des sentiments, dionisiaque au sens nietzschéen.

Le drame semble être le terrain où le pathétisme baroque s'est réalisé plus puissamment que dans d'autres espèces littéraires et il est, au fond, dit Al. Ciorănescu, la plus importante *«innovation»* du baroque [39]. Le drame baroque présente des conflits non seulement troublants, mais aussi compliqués, d'habitude plusieurs conflits dans la même pièce, des caractères complexes, *«dichotomiques»*, à la différence de la tragédie classique où le conflit est plus simple, les personnages sont *«monocordes»*, non déchirés par de grands doutes et, chez les classiques de l'Antiquité, instruments dans les mains de la destinée et des dieux [40]. Les drames de Shakespeare, notamment ceux qui appartiennent à la deuxième phase créatrice de l'écrivain *(Hamlet, Othello, Macbeth, Le roi Lear* e.d.), les pièces de Calderon de la Barca e.d. peuvent être considérées, à cet égard, réprésentatives.

Quelques considérations comparatives sur une tragédie de Sophocle et sur un drame shakespearien clarifieront mieux, je crois, le problème. *Oedip roi* et *Hamlet*, par exemple, commentés aussi par Tudor Vianu, mais dans une autre perspective [41]. Les conflits des deux pièces sont similaires : il s'agit d'un crime et le devoir d'en découvrir l'auteur revient au fils de la victime, respectivement à Oedip chez Sophocle et à Hamlet ches Shakespeare. Dans les deux cas, les personnages centraux sont dominés par des doutes obsessifs et torturants, ils entreprennent des investigations assidues jusqu'à la découverte de la vérité. Tout, chez Sophocle, dans une évocation simple, concentrée, sans aucune déviation, autour d'un conflit généré par la crainte et le doute du héros qui pourrait être — comme l'oracle lui avait prédit — le meurtrier de son père et le mari de sa mère. Les personnages sont présentés en traits généraux, essentiels, en relevant chez Oedip l'honnêteté et le désir de la vérité ; l'unité du lieu et du temps, ainsi que l'unité du conflit et de l'action sont respectées, conformément au principe aristotélicien, le nombre des personnages est réduit.

Chez Shakespeare, l'action dramatique est plus étendue (trois fois plus longue que chez Sophocle) est plus complexe, déroulée sur une durée qui dépasse beaucoup les limites d'une journée, dans des endroits différents, ce qui implique le changement du décor, non seulement d'un acte à l'autre, mais presque après chaque scène, quelquefois dans un contrast choquant, ainsi que dans le V-e acte, où la scène du cimetière est suivie par le décor d'une salle dans le château royal. Voilà, à la suite de ce bref aperçu, un divorce spectaculaire de la doctrine et de la pratique créatrice classiques. Puis on ajoute l'apparition répetée du fantôme et l'atmosphère d'effroi que suggèrent les scènes pathétiques et *«théâtrales»*, avec des fous réels (Ophélie) ou simulant la folie (Hamlet), la prédilection insitante pour le grotesque et le macabre, également visible dans le langage de Hamlet et des fossoyeurs du cimetière qui font des remarques joyeuses et irrévérencieuses sur les crânes déterrés et sur le destin de la beauté et de la grandeur humaines, quelques-unes dans l'esprit de la *fortuna labilis*. Hamlet emploie un tel langage, ostentativement choquant, non seulement dans le cimetière. Interrogé, par le roi, où se trouve la cadavre de Polonius, Hamlet répond d'une manière évidemment frondeuse et théâtrale : «Là où il ne mange pas, mais où il est man-

[36] John Rupert Martin, *Barocul*, Bucureşti, 1962, p. 11.
[37] Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 298.
[38] John Rupert Martin, *op. cit.*, p. 11.
[39] Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 348.
[40] *Ibid.*
[41] Tudor Vianu, *Patosul adevărului în „Oedip" şi „Hamlet"*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, 1963.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gé ; une certaine assemblée de vers politiques se trouve autour de lui. Le ver est l'empereur des gloutons. Nous engraissons tous les vivants, pour nous engraisser nous-mêmes. Et nous nous gavons pour les vers. Un roi ventru et un maigre mendiant ne sont que deux mets, différemment servis au même banquet. Voilà la fin»[42]. En général, Hamlet est un *homo barrocus :* hypersensible et dilemmatique, torturé par des questions et des doutes *(«Etre ou ne pas être»...)*, parlant d'une manière dissimulée et en paradoxes, de telle sorte que quelquefois il semble pédant et précieux, cherchant à épater. Il simule la folie (au sens du *trompe-l'oeil baroque)*, mais laisse, délibérément, lui échapper des mots insinuants qui provoquent du doute et de la panique chez les adversaires ; en organisant avec des acteurs un test, misant sur le choque psychologique, pour déterminer le roi, le présumé meurtrier de son père, à se démasquer. La fin *«sanglante»*, d'un pathétisme peu courant (tous la protagonistes se meurent : Hamlet, Laertes, le roi, la reine ; peu avant, meurent Polonius, Ophélie, celle-ci noyée etc.), est aussi dans le goût baroque. Il y a dans la pièce, comme dans toutes les tragédies shakespeariennes, une atmosphère *«étrange»* spécifique, elle aussi non étrangère à l'esprit baroque.

Commedia dell'arte, théâtre populaire, de caractère burlesque et satirique, misant sur l'improvisation de l'acteur, connue aussi, sous une forme rudimentaire, à la Renaissance, s'affirme, de même, largement dans le baroque. Le grotesque, associé parfois au monstrueux ou au macabre, rencontré aussi avant, devient un des motifs préférés du baroque ; ainsi que le jeu ingénieux et raffiné de mots (notamment chez l'Italien Giambattista Marino, chez l'Espagnol Luis de Gongora). Et, non au dernier rang, la préoccupation pour l'ornement excessif, pour la luxuriance de la forme qui, comme on l'a opiné, ont le sens d'une compensation esthétique dans un monde dominé par une grand crise et assoiffé d'illusions. Luxuriance encouragée et utilisée, on le sait, par la Contreréforme, dans le monde catholique, comme instrument de propagande. Cela explique le volontarisme et l'ostentation de l'art baroque, ainsi que la récrudescence de certains motifs mystico-théologaux de l'art et de la littérature du Moyen Age. L'idée de John Rupert Martin, qu'il ne comprend pas le terme de baroque au sens *«d'un art extravagant, ultrachargé d'ornements ou grandiloquent»*[43], aussi bien que l'idée de Jean Rousset, que dans la caractérisation du baroque ne doivent pas figurer des qualificatifs comme *excès, exagération, emphase, surchargé*, d'une part ; d'autre part *caprice, irrégularité, confusion, bizare*, c'est-à-dire tout ce qu'indique *«le désordre»*[44], ne me semblent pas justifiées en tant que qualificatifs désignant des aspects et des tendances, de toutes façons, spécifiques pour le phénomène baroque. Comme si l'on *«nettoyait»* la notion de *classique* de tout ce qui ne nous convient pas, de certains aspects étroits, dogmatiques et restrictifs de la doctrine, par exemple, ou le romantisme de certains clichés ou exagérations. Mais une telle opération arbitraire de *«nettoyage»* n'est pas possible, le phénomène, le baroque, en l'occurrence, en restant ce qu'il est, avec sa lumière et ses ombres.

Il est évident que, par certaines tendances et valeurs de fond, le baroque annonce le romantisme, celui-ci plus intériorisé, moins préoccupé de l'éclat formel et de la rhétorique. C'est pour cela qu'il n'est pas par hasard qu'un Shakespeare, ignoré ou même répudié pendant le classicisme, connaît une vogue européenne dans les phases préparatoires du romantisme[45], ainsi que pendant l'époque de plein affirmation du courant. Pour les romantiques, l'auteur de *Hamlet* était un grand prédécesseur et un modèle à suivre. *«La première page que j'ai lu de son oeuvre»*, avoue Goethe, dans les années de sa première jeunesse, marquées par l'appartenance du poète au *Sturm und Drang*, *«m'a rendu pour toujours son esclave, et quand j'ai terminé la lecture de la première pièce, j'étais comme un aveugle de naissance, à qui une main miraculeuse a donné dans un instant la vue [...] Je n'ai pas hésité à renoncer au théâtre soumis aux règles habituelles. L'unité de lieu me semblait menaçante comme une prison, les unités d'action et de temps étaient comme des menottes gênantes pour notre imagination. Je suis sorti vite en plein air et ce n'est qu'alors que je sentis avoir des mains et des pieds. [...] Rien n'est tellement conforme à la „nature" que les*

[42] William Shakespeare, *Opere*, VII, Bucureşti, 1959, p. 653.
[43] John Rupert Martin, *op. cit.*, p. 8.
[44] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 249.
[45] Voir, à cet égard, l'ample ouvrage de Paul Van Tieghem, *Le Préromantisme*. Le III-e volume [Paris, 1947] est sousintitulé *La Découverte de Shakespeare sur le continent.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

hommes de Shakespeare» [46]. Un éloge plus exalté encore lui apportait, plus tard, Victor Hugo, pour qui l'écrivain anglais était l'un des plus grands *«génies absolus»* [47]. Chez nous, Hasdeu le considérait une *«idole»* et avouait d'avoir pris de lui *«la multitude et la caractéristique variété des personnages du drame»*, *«le contraste entre le sublime et le bouffon, entre les pleurs et le rire»* — contraste que nous observons partout dans la vie quotidienne et qui manque à la tragédie antique» [48]. Pour Eminescu, Shakespeare était *«le génial aigle du Nord»* [49].

Dim. PĂCURARIU

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU ŞI GUY DE MAUPASSANT

Pentru scriitor, şi pentru scriitorul introspectiv în special, impresiile de lectură pot fi tot atît de puternice cît şi impresiile de viaţă din care şi-a selectat observaţia tipologică. Nu o dată se întîmplă ca amintiri disparate, rămase din trăirile livreşti anterioare, să-l ajute să-şi organizeze materialul viitoarei naraţiuni fără ca el însuşi să poată spune unde începe travaliul personal şi unde sfîrşeşte acţiunea obscură a formelor literare preconstituite, pe care memoria sa le-a izolat probabil de mult de contextul lor iniţial şi pe care le-a integrat involuntar în construcţia nouă şi personală. Astfel de fenomene de falsă memorie, nu chiar atît de rare în istoria literară, sînt semnele unor influenţe mai adînci decît simplele preluări de teme, motive, personaje, sînt semnele unor similitudini de structură artistică, mult mai interesante pentru istoricul literar decît înregistrarea, pe bază de inventar, a elementelor identice din cîteva scrieri. Un astfel de paralelism, probabil nonconştient, dar cu atît mai puternic cu cît mai ascuns, se poate observa între opera Hortensiei Papadat-Bengescu şi cea a lui Guy de Maupassant. Nu avem (încă) o dovadă documentară sigură că Maupassant a reprezentat pentru Hortensia Papadat-Bengescu o experienţă literară marcantă. Dar am îndrăzni să spunem, pe baza operei, că este imposibil să nu fie aşa. Voga extraordinară pe care a avut-o Maupassant în România la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului XX *(Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* înregistrează 491 de traduceri între 1893—1912, deci exact în perioada de formare intelectuală a scriitoarei), încă n-ar fi un argument hotărîtor, ca de altfel, nici studiile la Institutul de domnişoare «Bolintineanu», unde limba şi literatura franceză ocupau un loc privilegiat. Hotărîtoare ni se par anume asemănări formale între opera scriitoarei şi cel mai cunoscut roman al lui Maupassant, *Bel-Ami* (1885), pe care este aproape sigur că Hortensia Bengescu l-a citit într-o perioadă în care viaţa aflată din cărţi are mai multă importanţă decît viaţa reală. Tipul de observaţie psihologică şi socială aflat de la Maupassant avea s-o marcheze pentru totdeauna pe scriitoarea în căutarea obiectivităţii narative. Între *Drumul ascuns*, *Concert din muzică de Bach* şi *Bel-Ami* se pot stabili numeroase asemănări formale, dar şi mai adînci, de structură artistică.

Începem cu acelea superficial-formale. O scenă-cheie din *Bel-Ami* ni-l prezintă pe Georges Duroy, zis Bel Ami, pătrunzînd în casa recentului îmbogăţit prin lovituri de bursă, bancherul Walter, care, în urma unor speculaţii dubioase, a cîştigat suficienţi bani pentru a determina lumea să-i uite originea şi să-l accepte în protipendada Parisului. Palatul Walter etalează, ca semn al integrării aristocratice într-o societate care se preface o ignora sursa veniturilor, pe care le ratifică însă prin participarea la marele bal al bancherului, o splendidă colecţie de tablouri. Piesa cea mai preţioasă şi cea mai scumpă a colecţiei este pictura *Isus mergînd pe apă*, în faţa căreia bancherese Walter îi place să se reculeagă ca în faţa unei icoane. Cum observă imediat fiica doamnei Walter, tînăra, proaspăta, nevinovata (încă) Suzanne, chipul lui Isus îl reproduce aidoma pe cel al lui Georges Duroy. Fata nu ştie că Bel-

[46] *Shakespeare şi opera lui. Culegere de texte critice*, Bucureşti, 1964, p. 309.
[47] Victor Hugo, *Despre literatură*, Bucureşti, 1957, p. 114.
[48] *Shakespeare şi opera lui...*, p. 465.
[49] *Ibid*, p. 466.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ami a fost amantul mamei, pe care a părăsit-o în lacrimi, și nici nu bănuiește că, la acest bal de contact cu marea finanță și marea aristocrație, Bel-Ami ia hotărîrea să domine lumea în care abia a pătruns, seducînd pe multimilionara fiică a acelei mame abandonate.

Iată și o scenă-cheie din *Drumul ascuns:* Coca-Aimée, fiica vitregă a doctorului Walter, dă un bal în palatul Walter pentru a încununa mai vechile ei eforturi de a-și impune tatăl vitreg (și deci de a se impune), în ciuda originii dubioase a averii lui, în fața bunei societăți bucureștene. La originea averii doctorului Walter se află banii bancheresei Efraim, prima sa amantă, așa cum la originea pretențiilor aristocratice ale celuilalt Walter, bancherul, se află titlul de noblețe al soției sale. Palatul Walter de la București etalează, ca și cel de la Paris, o splendidă colecție de tablouri, ca semn al aristocraticului gust pentru artă, tablouri care oferă protipendadei pretextul de a ratifica o parvenire prin mijloace nu tocmai limpezi. Colecția este dominată de portretul bancheresei Efraim, fostă proteguitoare a proprietarului, «donatoarea», după formula de pasaj găsită de Coca-Aimée (ce nume simetric cu Bel-Ami !). Doctorul Walter nu se reculege însă, ca banchereasa pariziană Walter, în fața portretului donatoarei. El este acum soțul Lenorei, mama lui Aimée, bolnavă incurabil, tovarășă de viață din conveniență socială; nemărturisit încă, în cugetul lui s-a strecurat ideea înlocuirii mamei cu fiica, prin care integrarea lui în lume ar fi desăvîrșită, iar gustul său artistic ar fi pe deplin satisfăcut. Căsătoria lui Walter cu Aimée are exact aceeași semnificație ca și căsătoria lui Bel-Ami cu Suzanne: bărbatul dobîndește, odată cu femeia, statutul social sigur, accesul liber la o lume rîvnită și pînă atunci inaccesibilă : a marii finanțe pariziene, a aristocrației, fie ea cît de recentă și labilă, bucureștene. Amîndoi bărbații au părăsit mama, care a reprezentat o etapă necesară în ascensiunea lor, în favoarea fiicei. Relația fundamentală este aceeași, în *Drumul ascuns*, ca și în *Bel-Ami*. Numai că în opera Hortensiei Papadat-Bengescu acționează doi Bel-Ami ; unul este în rochie de seară, căci Aimée are hotărîrea de a parveni și știința de a acționa gemene cu ale lui Duroy. Ea este foarte conștientă de ceea ce Suzanne ignoră, iar Walter oferă snobismului și ambițiilor ei averea de care are nevoie, exact așa cum averea Suzannei Walter era instrumentul necesar visului de dominație al lui Georges Duroy. Am putea spune că psihologia și motivațiile lui Bel-Ami se împart la Hortensia Papadat-Bengescu, între Walter și Aimée.

Asemănările merg și mai departe, pînă la detaliul fizic și la expresia lui literară. Iată portretul Suzannei din *Bel-Ami : «Fata avea înfățișarea unei păpuși gingașe și blonde, prea mică, dar fină, cu talia subțirică, cu șolduri și piept, un chip de miniatură, cu niște ochi de un albastru-cenușiu trași cu penelul, ce păreau colorați de un pictor migălos și plin de gust, cu o piele prea albă, prea netedă, lucioasă, uniformă, fără aluniță, fără culoare și cu un păr zbîrlit, cîrlionțat, potrivit cu măiestrie, un fel de puf blond, ca părul păpușilor de lux pe care le vezi în brațele fetițelor cu o șchioapă mai mici decît jucăria lor». (Bel-Ami, traducere de Radu Malcoci, EPLU, 1966,* p. 416).

Și iat-o pe Aimée văzută cu ochiul de artist al lui Walter : *«În răgazul călătoriei însă, avînd-o în față, o examina cu ochiul expert și lucid al diletantului : piele albă abia rozată, ca de porțelan, gura colorată palid cu un roz de majolică ; ochii mari ca pe portretele litografice, albaștri ca unele faianțe ; sprîncenele blonde, trase subțire ca din pensulă pe o frunte dreaptă; oval admirabil. O păpușă fără de caracter, nici expresie în frumusețe, dar perfectă și mai ales deosebită prin materialul întrebuințat de natură: mătase, culoare, totul de prima calitate, nici un defect de țesătură».*

Portretul doctorului Walter, în *Drumul ascuns : «Walter pe atunci era un tînăr zvelt, cu o bărbiță castanie în jurul unui obraz de Crist de ivoriu, cu ochi albaștri, deschiși extatic și prelung spre tîmplele transparente, cu buze roșii ca de vopsea și cu părul castaniu-roșiatic, fizic fără de nici un raport cu moralul ondulat ușor în jurul unei frunți mate, uscat al tînărului ambițios, fizic de care nu-și dăduse pînă atunci seama, deoarece în preocuparea lui ambițioasă îndepărtase, fără aproape să le observe, avansurile studentelor amorezate».* Walter se va asocia cu Aimée, Cristul malefic cu păpușa ambițioasă, pentru că va recunoaște în ea seamăna. Amîndoi pot fi înțeleși în funcție de același prototip: Bel-Ami. În romanul lui Maupassant asemănarea lui Georges cu Crist devenise chiar o realitate, prin portretul amintit. Dar portretul lui Bel-Ami (aproape identic !) mai conține o sugestie, pe care atenția Hortensiei Papadat-Bengescu o va

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

valorifica în altă parte : *«Deşi într-un costum de numai şaizeci de franci, avea o oarecare eleganţă, e drept cam ţipătoare şi uşor vulgară. Înalt, bine făcut, blond, de un blond castaniu uşor roşcat, cu mustaţa în furculiţă, cu ochi albaştri, limpezi, ţintuiţi de o pupilă foarte mică, cu părul ondulat natural, despărţit printr-o cărare la mijloc, aducea mult cu craiul romanelor senzaţionale»*. (Trad. cit., p. 235—236).

Se vede că nu numai Walter va profita de portretul lui Bel-Ami, ci şi Lică Trubadurul.

Ne-am oprit pînă acum la nivelul exterior al coincidenţei detaliilor. Dar există şi un altul, mai profund, al coincidenţei relaţiilor şi tipurilor. Am îndrăzni chiar să spunem că nu există situaţie esenţială în *Bel-Ami* sau personaj cît de cît important, care să nu aibă ecou undeva, în opera Hortensiei Papadat-Bengescu. Romanul lui Maupassant i-a oferit, credem, scriitoarei noastre un arhetip, o schemă fundamentală, la care propria observaţie psihică şi socială s-a raportat ca la un model şi ca la o structură ordonatoare. Una din marile teme ale scriitoarei este analogă cu tema din Bel-Ami : parvenirea prin femei, situaţia financiară prosperă şi onorabilitatea socială dobîndite ca premiu al unei legături erotice: Walter şi Lică Trubadurul urcă în situaţii uşor deosebite, pe aceeaşi scară ca şi Georges Duroy, arhetipul amîndurora. (Curios cum Rastignac, marele cuceritor al Parisului, devenit şi el soţul fiicei Delphinei de Nucingen, după ce fusese ani de zile amantul mamei, nu are în opera Hortensiei Papadat-Bengescu nici un ecou. Nu-l cunoştea pe Balzac? Greu de presupus. Era scrisul acestuia prea direct, prea brutal ca să satisfacă gustul pentru sugestie şi pentru subtilităţi psihice al scriitoarei ? Probabil că da, de vreme ce rafinatul stilist Maupassant a impresionat-o atît de profund).

S-a văzut că legătura dintre doctorul Walter—Lenora—Aimée o reproduce pe aceea dintre Bel-Ami — bancherească Walter—Suzanne. Asemănările la nivelul relaţiilor dintre personaje pot continua. Între doctorul Walter şi Aimée are loc o înţelegere tăcută cu privire la viitorul relaţiilor lor, viitor sigur erotic, în faţa camerei în care zace Lenora, bolnavă fără speranţă. Walter îi va acorda fetei sprijinul de care are nevoie, ea îl va împăca cu lumea. Nimic nu se spune deschis, totul se sugerează. În faţa sfîrşitului inevitabil al mamei ei, Aimée se lamentează: *«Sunt singură !... Starea mamei e rea şi mi se ascunde !... Nu vreau pe nimeni ! N-am nevoie de nimeni !...*

— Dar nu e de fel aşa ! Lenora e acum mai bine de o sută de ori ca înainte!... Nu eşti singură ! Mă ai pe mine !

Walter sublinia unul cîte unul cuvintele, emoţionat de acel strigăt orfan al fetei.

Aimée se calmase ca printr-un resort. La nesfîrşita repetire a gîndului : „Casa şi familia Walter" Walter dase acum un răspuns».

Aceeaşi înţelegere tăcută, cu dezlegare erotică amînată, pe temeiul sprijinului moral şi material acordat într-o situaţie de cumpănă, are loc între Bel-Ami şi Madeleine Forestier, atunci cînd este evident că pentru soţul acesteia, ziaristul Forestier, bolnav de tuberculoză, nu mai există scăpare. Bel-Ami, cu intuiţie de bun psiholog, se înscrie ca ajutor benevol în caz de agravare a bolii şi ca prim candidat pe lista viitoarei văduve, aşa cum Walter era ajutorul şi primul candidat de pe lista viitoarei orfane. Tuberculoza şi reacţiile de bolnav atent cu sine ale lui Charles Forestier seamănă bine, de altfel, cu tuberculoza şi reacţiile prinţului Maxenţiu.

Caracterul complex al lui Bel-Ami îi permite să se solidarizeze de mai multe ori şi cu Lică Trubadurul. Îi apropie pe cei doi mai ales instinctul de a se purta cu fiecare femeie exact în felul în care trebuie pentru a o cuceri, capacitatea de a acţiona neîntîrziat, de a nu lăsa să treacă momentul favorabil şi de a obţine o victorie pe cît de sigură, pe atît de rapidă. Bel-Ami, ca şi Lică Trubadurul descind, în privinţa aceasta, de sub pelerina lui Don Juan, cel căruia îi scria «în eternitate» Bianca Porporata. Au parte fiecare de cîte o Elviră care le supraveghează, geloasă şi bătrînă, toate manevrele : bancherească Walter, Lina Rim.

Lică Trubadurul face însă greşeli sociale pe care Bel-Ami le evită, sfătuit de prieteni sau călăuzit de instinctul său de parvenire mai sigur. La un moment dat, Georges Duroy, mînat de sărăcie, se gîndeşte să intre maestru de călărie, pentru că şi el, ca şi Lică, se pricepe foarte bine la cai. Charles Forestier îl opreşte : *«Să nu faci asta chiar de-ar fi să cîştigi zece mii ; e o prostie. Îţi tai singur craca de sub picioare [...] Odată ajuns maestru de călărie, s-a terminat. E ca şi cum ai fi maître d'hôtel într-un restaurant unde la masa toată protipendada Parisului. După ce vei fi dat lecţii de călărie domnilor din lumea bună sau fiilor lor, aceş-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tia nu se vor mai purta cu tine ca și cum ai fi unul de-al lor.» (Trad. cit., p. 240).

Lică însă intră în slujba cailor Adei Razu, ca unul mai puțin preocupat de opinia lumii despre el, ca un autentic gentilom de mahala ce se știe. Lumea bună, călăuzită după mentalitatea definită exact de Forestier, nu i-o va ierta. Cariera lui Lică, încununată ca și a lui Duroy de o deputăție, nu va fi recunoscută de snobilimea pentru care el continuă să rămînă un *maître d'écuries*.

Legătura lui Georges cu doamna de Marelle seamănă bine cu legătura lui Lică cu Ada Razu. Cele două femei sînt chiar variante ale aceluiași prototip : d-na de Marelle, micuță, brunetă, plină de temperament, fără scrupule morale, cu gusturi proletare marcate reprezintă varianta trecută prin educația franceză a «țigăncușei» Ada Razu, mai puțin grijulie față de aparențe, dar la fel de neînfrînată cînd e vorba să-și împlinească un capriciu. Și Lică, și Bel-Ami beneficiază de averea femeilor înlănțuite de vitalitatea lor, la fel de puțin atentă față de ranguri ca și a iubiților lor : d-na de Marelle strecoară ludovicii de aur în buzunarul lui Bel-Ami, așa cum banii Adei îl transformă pe grăjdar într-un domn foarte prezentabil. Ambele cupluri ne prezintă cîte o bătaie memorabilă (însă cu motivații diferite), una la începutul legăturii de dominare erotică, alta la sfîrșitul ei. Tipul de relație pasională în care bărbatul, socialmente umilit, își cucerește supremația în cuplu cu pumnii este același.

Și umbra lui Madeleine Forestier planează asupra unor tipuri feminine din opera Hortensiei Papadat-Bengescu : lui Madeleine — soția doctorului Caro îi împrumută nu numai numele, ci și ceva din înfățișarea de prestanță socială, cu o ușoară incertitudine moral-erotică ; Elenei Drăgănescu îi servește drept model pentru felul în care un salon bine organizat (politic la franțuzoaică — soție de ziarist, cultural-muzical la româncă — soție de negustor angrosist) îi garantează unei femei puterea de a manevra și domina o societate. E drept că Madeleine Forestier săvîrșește o greșeală de care personajele feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu sînt scutite : se lasă surprinsă în flagrant delict.

În sfîrșit, mai există, credem, și un alt nivel, mai profund și de aceea mai greu de demonstrat al similitudinilor dintre Hortensia Papadat-Bengescu și Maupassant. Este nivelul «unghiului de vedere» din care este concepută opera. Am încercat să arătăm altădată că o particularitate a scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu stă în aglutinarea, în aceeași frază adesea, a cel puțin două unghiuri de vedere deosebite : cel al personajului și cel al povestitorului, concomitent detașat, dar și identificat cu personajul. Este ceea ce se întîmplă și în povestirile lui Maupassant, numai că acesta purtînd, ca orice francez, cartezianismul în sînge și crescut într-o mult mai bine stabilită tradiție a narațiunii, alătură planurile fără a le face să fuzioneze. Ce gîndește personajul și ce povestește autorul sînt la el lucruri distincte, pe care Hortensia Papadat-Bengescu le face să se amalgameze într-o frază mai complicată, cu mai multe nivele ale gîndului. Și totuși, din cînd în cînd, substituirea autor-personaj se produce și la Maupassant. Un exemplu : *«Dimpotrivă, dragostea lui pentru doamna de Marelle crescuse în timpul verii. O numea „piciul" lui și, hotărît lucru, o plăcea. Firile lor se asemănau ; fără îndoială amîndoi făceau parte din tagma zvînturată a boemilor, a boemilor mondeni, care, fără să le treacă prin minte, se aseamănă foarte mult cu haimanalele de drumul mare.»* (Trad. cit., p. 453). Acest proces abia sugerat, prin care povestitorul adoptă același unghi de vedere cu personajul său, dar se și distanțează ușor ironic de el (prin subordonata atributivă, în pasajul citat) va fi transformat de Hortensia Papadat-Bengescu într-un stil care o singularizează.

Așa încît, observînd cît de mult se aseamănă tipologia narativă a Hortensiei Papadat-Bengescu cu cea a lui Maupassant, ne întrebăm cît loc mai rămîne în opera scriitoarei pentru influența lui Proust.

Roxana SORESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PETRU CARAMAN

UN MOTIV ALEGORIC ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC ŞI ÎN CEL POLONEZ *

4. *Traducerea motivului alegoric în literatura populară prin intermediul bocetelor*

Dar moartea are în popor literatura ei ; ritualul de înmormîntare şi diferite credinţe e firesc să fie oglindite în această literatură, pe care în mare parte o formează cîntecele de jale ce se cîntă la căpătîiul mortului. Aceste cîntece, numite la noi bocete, sînt cunoscute la toate popoarele trecute şi actuale. Să cercetăm dintre aceste bocete pe acelea care se cîntă la moartea unui flăcău sau a unei fete mari. Să vedem dacă nu cumva se reflectă în ele datinile despre care am vorbit ; iar dacă da, în ce chip ? Iată un bocet de fată mare, cîntat din partea mamei : *«Fiica mea, mireasa mea..., / Da unde ţi-i mirele, / Unde mi-i ginerele ? / O tu, dragă, l-ai ales / Şi-nainte l-ai trimes / Pe şuierul vîntului / În fundul pămîntului... / Fiica mea, mireasa mea..., / Că tu mi te-ai măritat / Dup-un fecior de-mpărat / Şi eu nimic nu ţi-am dat !»*[82], sau în altul tot de fată mare : *«...Nici Paştele n-au venit Şi tu cum te-ai logodit ?... / Paştele n-ai aşteptat, / Degeabă te-ai cununat / Şi vătăjei ţi-ai căţat / Cu capurile golite Şi druşcuţe despletite...»* [83].

Deci în ambele bocete o mamă vorbeşte fiicei sale moarte ca şi cum ar fi mireasă. Primul bocet chiar începe cu apostrofa : *«Fiica mea, mireasa mea !»*, care revine şi mai departe ca un laitmotiv. «Mireasă» o numeşte mama pe fiica ei şi-o întreabă de mirele ce şi-a ales, la care întrebare răspunde tot ea designîndu-l drept un «fecior de-mpărat»[84]. Bocetul următor apare ca o completare a celui dintîi, fiindcă aici, după ce mama pomeneşte de logodnă şi cununie înşiră, personajele caracteristice cortegiului de nuntă : vătăjeii şi druşcile. Avem prin urmare în citatele bocete elementele cele mai însemnate ce împlinesc tabolul unei nunţi : logodnă, cununie, mireasă, mire, vătăjei, druşce. Acest tablou al nunţii însă este tocmai motivul alegoriei morţii pe care-l urmărim. Aici, ceea ce trădează dureroasa realitate este în primul bocet răspunsul la întrebarea «unde ţi-i mirele ?» : *«...Înainte l-ai trimes, / Pe şuierul vîntului / În fundul pămîntului...»*, iar în al doilea, în caracterizarea vătăjeilor şi a druşcilor : vătăjeii sînt cu capetele goale, iar druşcile despletite, ceea ce simbolizează moartea. Să vedem acum bocete uzitate la moartea unui fecior : *«Frumuşel mi te-ai gătit / Şi de la noi te-ai pornit / Pe cîntatul cucului, / Pe pornitul plugului... / Şi-ai pornit la cununie / Singurel fără soţie. / — Şi cine te-a cununat ? / — Popa cu cadelniţa ! / — Şi ninaş cine ţi-a fost ? — Dascălul cu cărţile ! — Vătăjel pe cine-om pune ?... / — Năframa de vătăjel / S-o puie la prăpurel. / Pînzătura de nănaş / S-o deie la dăscăliaş...»* [85]. În bocetul de faţă motivul alegoric ia forma unui dialog între mort şi bocitoare. Şi aici avem tabloul nunţii zugrăvit prin cele mai caracteristice elemente : mire, nun, nănaş, vătăjel, năframă de nuntă... Numai că alături de aceste personaje şi obiecte de nuntă, avem şi simbolurile morţii. La întrebarea *«Şi cine te-a cununa ?»* răspunsul

---

* Textul apare sub îngrijirea lui Iordan DATCU.

[82] S. Fl. Marian : *Înmormîntarea la români, Bocete*, Bucureşti, 1892, p. 570.

[83] S. Fl. Marian, *op. cit., Bocete*, p. 571—572.

[84] Ovid Densusianu în *op. cit.*, p. 97, vol. II, explicînd naşterea motivului alegoric din dorinţa ascunderii morţii, spune : *«Gîndul de-a nu da pe faţă moartea cuiva pentru a cruţa pe cei de aproape sau de-a vorbi despre ea prin aluziuni depărtate, nu e ceva necunoscut poeziei noastre populare în afară de Moliţa. E cunoscută balada în care se vorbeşte de Chiva că, fiind logodită, a murit înaintea nunţii...»* Şi d-sa citează din baladă, ce spune mama, conăcarilor : *«...Că Chira s-a măritat / C-un fecior de împărat, / Cu feciorul craiului / Din grădina raiului...»* Dar aceste versuri nu numai că nu pot fi o dovadă pentru naşterea alegoriei din motivul ascunderii morţii «prin aluziuni depărtate», dar îi arată o altă origine cu totul diferită. Versurile citate din baladă sînt evident transplantate dintr-un bocet de fată mare ca cel de mai sus, unde sînt versuri identice : *«Că tu mi te-ai măritat / C-un fecior de împărat...»* Iar în bocete naşterea alegoric nu se mai poate explica prin cauzele susţinute de Densusianu, acolo ele sînt răsunetul ceremonialelor...

[85] S. Fl. Marian, *Bocete, op. cit.*, p. 577.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

e : *«Popa cu cădelnița !»* iar aceasta e destul spre a înțelege ce fel de cununie e aceea. Tot așa și *«dascălul cu cărțile»* care-i va fi *«nănaș»* și *«năframa de vătășel»* care va fi pusă la *«prăpurel»*... [86]. Tot în legătură cu simbolizarea morții e și lipsa miresii din acest tablou al nunții, nu prin faptul că ar fi trecută sub tăcere, cum se-ntîmplă adesea, ci fiindcă ni se spune că aceasta-i o nuntă fără mireasă : *«C-ai pornit la cununie Singurel fără soție / Parc-o fost lumea pustie !...»* Altă variantă a aceluiași bocet întregește tabloul introducînd și drușcile : *«Năfrămița de druș-cuță / Ți-om pune-o la sfesnicuțe...»* [87] Unele bocete de flăcăi încep cu apostrofa : *«Dragul meu, mire cinstit, / Pe ce cale ai pornit...»* [88]. Iar altul, pe care îl vom cita aproape întreg, începe cam la fel : *«Dragul mamei Mirele mamei !...»* Apoi mai departe : *«Că te-ai dus / Și ți-ai adus / Fat-aleasă / De mireasă / Pe șuierul vîn-tului / Din fundul pămîntului... / Drușcele / Ți-s crucile. / Sfeșnicul / Vătăjelul, / Praporul / Ți-i nănașul, / Mireasa ți-i clopotul / Să se stringă norodul !...»* [89].

Aici realitatea este și mai bine demascată prin acele personificări ale celor mai caracteristice obiecte de înmormîntare : crucile care-i sînt druște, sfeșnicul vornic, praporul nănaș, iar ceea ce este și mai semnificativ : *«mireasa ți-i clopotul»*. Totuși însă, la început, în același bocet, tot despre mireasă vorbind, mama spunea fiului mort că și-a adus *«Fat-aleasă de mireasă / Pe șuierul vîntului / Din fundul pămîntului...»*. Cine poate fi mireasa adusă din fundul pămîntului decît moartea ? Și imaginea aceasta este des întîlnită în bocete. Aiurea o găsim sub forma : *«Iei ficuța vîntului / Din fundul pămîntului...»* [90].

Această imagine a morții-mirese corespunde în bocetele de fată mare morții-mire ; căci la întrebarea : *«Da unde ți-i mirele ?»*, răspunsul este : *«...înainte l-ai trimes / Pe șuierul vîntului / În fundul pămîntului...»* [91]. În alte bocete, mirele sau mireasa, dar cel mai adesea mirele — datorită potrivirii genului — este *«negrul pămînt»* de care s-a îndrăgit fata sau mai rar și feciorul. Nu se poate să nu existe nici-o legătură între *«negrul pămînt»* al bocetelor (care nu-i numai la noi, ci e personificare ce apare în cîntecele de jale la mort ale multor popoare) și între *«negrul pămînt»* din poezia grecească [92] sau cea aromână [93], unde găsim motivul alegoric în chestiune. Aceasta arată și mai bine obîrșia alegoriei morții. Sfîrșesc citațiile cu un bocet din Bucovina care iarăși prezintă complet tabloul nunții : *«— Vasilică, fecior mare, / Amu-i nunta dumitale, / Scoală-te nu sta scîrbit, / Că nuntașii ți-au sosit... / Scoală-te, Vasile, scoală / Și ieși din casă afară / Și vătăjelu iți alege / C-o veni vreo doisprezece. / Scoală-te și ni-i vorbi, / Vătăjel cine ți-o fi ? / — Năfrămuța / Cu crucița ! / — Da drușcuță cin' ți-a fi ? / Năfrămuța / Cu cofița ! / — Da cine te-a cununat ? / — Popa cu cadelnița ! / — Și oare cine te-a boci ? / — Grădina cu florile, / Casa cu surorile !... / Față albă ca spuma / Sprîncene negre ca mura, / Cine ți le-a săruta ? / — Pămîntul cu rugina !...»* [94]. Vedem dar că în toate bocetele citate se oglindește fidel ceremonialul de nuntă înscenat la înmormîntarea flăcăilor sau a fetelor mari [95]. Observăm totodată, cercetînd cule-gerile de bocete românești, că bocetele de fată mare care cuprind tabloul alegoric al morții sînt cu mult mai rare, pe cînd el se află mai întotdeauna în cele de flăcău. Totodată, comparînd felul cum este zugrăvită nunta aceasta simbolică în bocetele de fată mare față cu felul cum o aflăm în cele de flăcău, găsim iarăși că în acestea din urmă tabloul nunții apare și mai frumos și mai complet. Acest lucru mi se pare semnificativ. Am văzut că la slavii păgîni se îndeplinea căsătoria reală

[86] Într-o variantă găsim : *«năfrămuța cea de mire / mi ți-oi pune-o la psalatire...»* Marian, 557.
[87] Marian, *Bocete*, p. 579.
[88] *Ibidem*, p. 581.
[89] Marian, *op. cit.*, p. 583.
[90] *Ibidem*, p. 557.
[91] Vezi mai sus : bocetul de fată mare, din Marian.
[92] Cf. mai sus : citata poezie din Fauriel (*Rămasul bun al haiducului*).
[93] Cf. mai sus citata poezie din P. Papahagi.
[94] Marian, *op. cit.*, p. 135—136.
[95] Această tradiție a nunții la moartea celor necăsătoriți este așa de răspîndită la români, încît ea se oglindește și în bocetele pentru pruncii de leagăn. Într-un astfel de bocet (cf. Marian, *op. cit.*, p. 134), mama, după ce vorbește de *«botez»* și de *«colacii de nănaș»*, urmează ca într-un bocet de flăcău : *«Colacii de cununie / Ți i-oi da la liturghie / Năfrămile frumușele / De cumnați și cumnățele / Le-oi pune la prăpurele / La cruci și la fîndrele»*. Tot așa și la aromâni, pe cînd o mamă își bocește copilul (de 9 ani), bocitoarea sau chiar nașa copilului care vine atunci cu o cunună sub poală, i se adresează astfel : *«Taci, mie, taci nu plînge / Ci întoarce-ți capul către nașa / Care vine cu cununa. / Cu cununa supt poală. / De ce veniși nașe-așa / Cu cununa supt poală ? / Unde ți-i ceata care-aduseși ? / Unde sînt lăutarii să te aștepte ? / Lăutarii sînt cadelnițele. / Ceata sînt preoții din curte !* Cf. P. Papahagi, *op. cit.*, *Bocete la aromâni*, p. 987.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a mortului numai cînd murea un fecior, nu şi cînd murea o fată. Deci mai tîrziu — sau poate chiar încă de pe vremea aceea — prin analogie, a început să se celebreze în formele exterioare la fel şi înmormîntarea unei fete mari. Iar ecoul îndepărtat al acestor tradiţii pare a se fi păstrat în aceste bocete prin faptul că cele de flăcău ne apar ca fiind primele în care se fixează motivul alegoric.

Iată deci cum trece motivul din datini şi tradiţie în literatura populară. În poezia populară polonă greu se poate găsi astăzi un asemenea bocet, deşi e sigur că şi ei au avut[90]. Aici activitatea prea zeloasă a preoţilor şi a bisericii catolice, cu toată intoleranţa ei cunoscută îndeosebi la poloni, a stins nu numai păgînele datini de nuntă la înmormîntare, ci şi poezia lor. Cîntece de jale la mort *(pieśni zalobne* sau *pieśni pogrzebowe)* cu adevărat populare aproape au dispărut, iar în locul lor au cîntece strict religioase, rugăciuni, în versuri de multe ori traduceri din latineşte ca : *Salve Regina !*[97]. De aceea am citat bocete numai de la români. Totuşi că au avut şi polonii bocete la fel pentru flăcăi şi fete mari, că adică şi la ei motivul alegoric a trecut din tradiţie în literatură prin mijlocirea bocetelor, putem afla în chip indirect : Privind în bocetele citate de la români, dialogul în care bocitoarea vorbeşte cu mortul, ne amintim de dumele polone ce prezintă motivul alegoriei morţii : *«Cine ţi-a fost mireasă ? / — Apa cea repede ! / / — Dar druşcile ? / — Mrenele iazului ! / — Dar vornicei ? / Ţiparii !...»* etc.

Deci şi aici aceleaşi personificări, cu deosebire că nu se mai personifică obiectele caracteristice ceremoniei de înmormîntare, fiindcă tînărului înecat nimeni nu-i îndeplineşte ritualul de îngropare. De aceea druşci, vornici, nuni... nu-i vor fi crucile, sfeşnicul, praporul sau popa cu cadelniţa..., ci aici personificarea se va opri asupra lucrurilor din jurul lui, vor oglindi mediul în care moare. Druşci îi vor fi mrenele, vornici peştii, staroste ţiparii, nuni racii... şi aşa mai departe. Cu un cuvînt sînt personificate elemente din flora şi fauna lacului. Ba încă analogia între bocetele româneşti şi cîntecele polone (deşi distanţa e mare fiindcă acestea nu-s bocete şi au împrumutat numai motivul de acolo) merge aşa de departe încît şi-ntr-o parte şi într-alta jalea pentru frumosul mort care va putrezi sau va fi pradă peştilor este arătată cam în acelaşi chip. La poloni, în dume : *«Ochii tăi cei negri / Se vor ascunde peştii în ei ! / Părul tău cel negru / Îl vor tîri valurile !»*, iar la români în bocete : *«Faţa albă ca spuma / Sprîncene negre ca mura, / Cine ţi le-a sărutat ? / Pămîntul cu rugina !»*.

Deci, deşi bocetele la poloni s-au pierdut fiind alungate de biserică, au rămas însă motive din ele transplantate aiurea în viaţa strict profană, care n-avea nici o legătură cu biserica şi de unde aceasta nu le putea alunga în dume.

Vedem iarăşi că este o mare apropiere între zugrăvirea morţii-nunţi în bocete şi între zugrăvirea ei în unele variante ale *Mioriţei*. Astfel, în citata doină ciobănească, ce nu poate fi despărţită de ciclul *Mioriţei* (ca purtînd în ea elemente din substratul arhaic fundamental al *Mioriţei* epice), găsim aceeaşi formă de dialog, caracteristică bocetelor, unde mortul e întrebat şi el răspunde. Ba adesea în bocete chiar apare un început de personificare a elementelor naturii ca acolo : *«Şi oare cine te-a boci ? / Grădina cu florile...»* În acea doină însă nu începe alegorizarea morţii ; totuşi pe un fond ca acesta se putea uşor fixa motivul alegoric şi tocmai în forma aceasta se prezintă partea aceea din *Mioriţa* în care avem încadrată alegoria. Trecerea motivului din bocete în alte domenii ale poeziei populare e condiţionată de asemănările cu bocetele prin formă şi în împrejurările ce sînt cîntate aiurea. Cînd adică într-o poezie se cîntă moartea unui flăcău de pildă, e firesc să răsară în mintea cîntăreţului imagini în legătură cu datinile de la moarte, poate chiar versuri din bocete şi chiar dacă motivul n-a existat de la creaţiunea cîntecului, i se adaugă mai tîrziu, mai ales cînd şi forma cîntecului nu diferă prea mult de cea a bocetelor. Aşa s-a întîmplat cu citatele dume la poloni, aşa s-a întîmplat la noi cu *Mioriţa*. Pentru a evidenţia aceasta vom lua ca exemplu una din variantele *Mioriţei*, unde găsim alegoria. Ciobanul care va fi omorît se roagă de ucigaşii lui : *«...să-mi faceţi, ai mei fraţi, / Dintr-a mea cupşoară / Mîndră crucişoară, / / Dintr-a mea bîrdiţă / Mîndră luminiţă / Şi dintr-al meu toporaş / Cel mai mîndru prăpuraş...»*[98].

---

[96] Dovadă pentru aceasta e că le au toţi slavii înconjurători : ucrainenii, bieloruşii. Pentru bieloruşi cf. Şejn ; *Bialorusskij sbornik*, bocetele de flăcău de la p. 660—661 şi bocetul de fată mare, p. 666, care conţin motivul alegoric.

[97] În poloneşte : *«Witaj Królowa !»*, cf. Oskar Kolberg, *Lud.*

[98] Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 139. Var. XIII (Apendice).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fără îndoială că acele comparații-metafore : cupa-cruce, bărdița-luminiță, toporul-prapor sînt motive din bocete sugerate de împrejurări analoage. Dar tot în această variantă examinînd alegoria, vedem izbitoare asemănări de formă. Cînd «maica bătrînă» aude că feciorul ei s-a însurat întreabă : *«La cine fat-a luat ?... / — Pe sora soarelui / Ce-i dragă vericui ! / — Care lui îs socri mari ? / — Luna jumătate / Și stelele toate... / — Care lui îs nuni mari ? / — Acei jurători / Luceferi din zori...»* [99]. Deci, forma de dialog ca în bocete, acolo unde la fel mortul este întrebat despre mireasa ce și-a ales, despre vornici, nuni, drușce. Mai tîrziu însă acest dialog ce amintește apostrofele bocitoarei dispare și rămîne numai tabloul nunții alegorice zurgăvit de-a dreptul, ca în altă variantă a *Mioriței : «...eu m-am însurat / Și m-am cununat — / Și mie mi-a fost : / Nună, nună / Sfînta lună / Și nun mare / Sfîntul soare / Și nuntași / Păltinași...»* [100].

Numai că, în aceste citate variante, ca și în altele unde aflăm motivul în chestiune, personajele alegorice ale nunții nu sînt la fel cu cele din bocete, și e firesc să fie așa : zugrăvirea nunții alegorice va trebui să oglindească mediul în care moare eroul cioban. Din acest mediu, ceea ce impresionează mai mult pe poetul popular și ceea ce socotește el că poate da mai mult fast morții celui părăsit de soartă sînt : soare, lună, stele, luceferi și paltinii codrului. Pe aceștia îi personifică dîndu-le rol de socri mari, nuni, nuntași...

Iată dar că alegoria morții, trecînd din bocete în alte cîntece ce n-au nici o legătură cu ritualul de înmormîntare, suferă o transfigurare. Pe cînd în bocete simbolurile nunții se împleteau cu cele ale morții, precum se întîmplă și în realitate — ceremonialul la înmormîntarea tinerilor necăsătoriți fiind o împletire de datine de nuntă cu datine de înmormîntare — dincoace, în poeziile ce n-au a face cu ceremonialul, alegoria începe a se purifica lăsînd la o parte simbolurile morții ca : crucea, praporul, popa cu cadelnița... În locul acestora vin elementele naturii și astfel alegoria cîștigă în frumusețe, se perfecționează atunci cînd din natură se aleg acele elemente ce prezintă măreția celor din *Miorița*. Dintre toate personajele alegorice din tabloul nunții cel ce prezintă o deosebită importanță este mireasa. La obîrșia amintitelor datini, cînd nunta mortului era o realitate, el avea în adevăr o mireasă ce i se jertfea, deci reală și nu simbolică. După dispariția cruzimii ritualului, mireasa nu mai e înțeleasă decît ca simbol al căsătoriei și rămîne să reprezinte acest rol la înscenarea nunții (în ceremonialul de înmormîntare) pînă în vremea noastră, astăzi însă fiind aproape de completă uitare. Trecînd în bocete, mireasa suferă aceeași evoluție ca și mireasa din ceremonial. Deși în timpurile ritualului barbar poate să fi desemnat chiar pe mireasa reală, mai tîrziu cînd se rupe legătura cu trecutul și aici personajul mireasă e înțeles ca alegorie pierzînd totodată și orice legătură directă cu mireasa ce poza în ceremonial. De aici înainte personajul mireasă începe să fie asociat de imaginea morții. Uneori însă e cu totul lăsată la o parte în bocete și chiar se specifică anume că e o nuntă fără mireasă. În altele, mireasa e trecută sub tăcere înțelegîndu-se prea bine că e moartea, iar în bocetele unde este pomenită, apare ca personificarea unui lucru ce simbolizează moartea ca : groapa, clopotul... Iar cînd mireasa e arătată chiar sub chipul unei persoane, atunci ea e foarte vag schițată de obicei în chipul acesta : *«...fiicuța vîntului / Din fundul pămîntului»* sau cam la fel : *«Că te-ai dus de ți-ai adus / / Fat-aleasă de mireasă / Pe șuerul vîntului / Din fundul pămîntului»*.

Ieșind însă din bocete împreună cu întregul motiv alegoric al nunții și fixîndu-se în alte genuri de poezii, aici de cele mai multe ori e trecută sub tăcere ca și în unele bocete, însă înțelegîndu-se iarăși că moartea e mireasă. De exemplu : *«Da el s-a însurat / Și s-a cununat. / Luna cu lumina / I-au ținut cununa / Și i-au fost nuntași / Brazi și păltinași !»*. La poloni rar e trecută sub tăcere, de cele mai multe ori e asociată ca și în bocete de o imagine a morții : stafia lacului, apa cea repede... Avem însă la români cîteva variante unde mireasa e reprezentată printr-o persoană și anume sub chipul unei crăiese : *«Că numai m-am însurat / Și eu numai mi-am luat / Tot o fată de-mpărat»*, sau în varianta Alecsandri : *«C-o mîndră crăiasă / / A lumii mireasă»*.

[99] Ovid Densusianu, *op. cit.*, Apend. Var. XIII, 139—140.
[100] *Ibidem*, VII, p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi astfel personajul alegoric al miresii după o destulă de lung evoluţie, degajîndu-se cu totul de acele simboluri prea evidente ale morţii şi în acelaşi timp prea prozaice, de care era legat în bocete, atinge în sfîrşit aici desăvîrşirea [101].

La poloni găsim de asemenea foarte puţine variante unde mireasa apare cam la fel : «...*Ci spune, măi Negrule, / Că m-am însurat : / Nu cu iarba mălului / Ci c-o fată de boier mare ! / Nu cu apa cea albastră / Ci c-o fată de voievod !...*» [102].

Alegoria însă aici nu-i tot aşa de perfectă ca la români, fiind redată sub forma unui contrast din care vechile simboluri prozaice ale morţii n-au dispărut încă. Totuşi şi aici mireasa, asociată de imaginea unei fete de voievod (ca şi la români o «fată de împărat» sau «o mîndră crăiasă») e foarte reuşită, reprezentînd o culminaţie în evoluţia motivului şi în poetizarea morţii.

[Va urma]

HUGO VON HOFMANNSTHAL ÎN CONŞTIINŢA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

1. Faţă de opera dramatică, cu răsunet aşa de interesant, la noi [1], poezia lui Hugo von Hofmannsthal a avut un ecou mai restrîns în România. Îşi va fi spus, desigur, aici cuvîntul în primul rînd imposibilitatea egalării prin traducere a originalului, dar şi jena apropierii de o creaţie care atinge perfecţiunea stilistică. Cert este că transpunerea în româneşte a poeziilor lui Hofmannsthal a avut un caracter întîmplător, fiind justificată, într-o primă fază, de dorinţa ilustrării comentariilor critice.

Rosturile respective sînt mai mult decît evidente la Ion Sîn-Giorgiu, care publică, între cele două războaie mondiale, cea mai interesantă exegeză asupra liricii lui Hofmannsthal. Analizînd, în capitolul *Lirica Austriei*, din volumul *Lirica germană contimporană* (Editura Oltenia, Bucureşti, [1927], 178 p.) creaţia lui Hofmannsthal, Ion Sîn-Giorgiu inserează în text două din poeziile acestuia în transpunere românească integrală. E vorba de *Împrimăvărare (Vorfrühling)* şi *Balada vieţii exterioare (Ballade des äusseren Lebens)*, ce sînt utilizate ca piese definitorii în sugerarea dominantelor personalităţi şi liricii hofmannsthal-iene. Ion Sîn-Giorgiu realizează nu numai transpuneri fidele, dar şi de o înaltă valoare artistică.

Rezultate artistice la fel de valoroase obţine şi Ion Pillat, în traducerea poemei *Versuri pentru un copil mic (Verse auf ein kleines Kind) (Ramuri*, XXVII, nr. 5—7, mai-iulie 1936, p. 118). Deşi nu a dat mai multe transpuneri în româneşte din Hofmannsthal, se simte la el familiaritatea adîncă şi consubstanţialitatea cu creaţia poetului austriac.

Un caz cu totul insolit şi absolut neaşteptat îl reprezintă traducerea liberă a poeziei *Unii, fireşte... (Manche freilich)* inclusă de A. Toma în volumul *Flăcări pe culmi*, apărut la Bucureşti, în mai 1946, într-o epocă de desăvîrşită eclipsă la noi a numelui lui Hofmannsthal.

Sub semnul întîmplătorului se poate spune că stă şi traducerea poeziei *Die Beiden (Cei doi)*, realizată la un înalt nivel artistic de Lucian Blaga, în 1955. Ea lasă să se întrevadă însă un nou moment în receptarea operei lui Hofmannsthal, moment ce avea să se concretizeze deplin abia după două decenii, sub impulsul aniversării a unui secol de la naşterea poetului.

---

[101] In var. XIII, p. 139—150 (Ov. Densusianu, *op. cit.*, II Apend.), mireasa e designată : «*Sora soarelui / Ce-i dragă oricui...*» Imaginea e frumoasă, dar ce legătură are cu moartea şi întrucît o poate sugera, măcar pe departe ? De ce tocmai sora soarelui ? Probabil că imaginea aceasta neaşteptată a morţii mirese a fost atrasă de faptul că în poezie alegoria prezenta printre alte personificări ca stelele, luna, luceferi şi pe soare, iar de aici va fi fost uşoară lunecarea la fiica soarelui, fără alt sens. «Fata de-mpărat» şi «crăiasa mireasa lumii» deşi imagini atît de idealizate ale morţii, ele încă o sugerează. La fel la poloni «fata de voievod».

[102] Oskar Kolberg *Pieśni ludu polskiego*, var. 16, p. 200—201.

[1] La care ne-am referit în studiul *Destinul operei lui Hugo von Hofmannsthal în România (Revista de istorie şi teorie literară*, tom. 30, nr. 4, 1981, p. 611—617).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cu acest prilej, Ştefan Augustin Doinaş, realizează pentru numărul omagial «Hofmannsthal—Reinhardt», al revistei *Secolului 20*, din 1974, un grupaj de 4 traduceri. El reia, astfel, *Balada vieţii exterioare* şi *Unii, desigur...*, şi dă primele echivalenţe româneşti ale poemelor : *De cîntat în aer liber (Drei kleine Lieder)* şi *Ceas prielnic (Gute Stunde)*.

Alte traduceri vor fi publicate de N. Argintescu-Amza, Maria Banuş şi Veronica Porumbacu.

Punctul culminant al difuziunii poeziei lui Hugo von Hofmannsthal în România va fi atins în 1981, cînd se tipăreşte primul volum antologic din lirica sa, graţie eforturilor depuse de Venera Antonescu. Din păcate, însă, dorind să «rămînă fidelă în *spirit* originalului german», ea îl trădează adesea, atenuînd impresia de bucurie a regăsirii atmosferei autentic hofmannsthal-iene, ce se desprinde din cele mai multe piese ale volumului.

2. În preajma reprezentării operei *Elena din Egipt (Die ägyptische Helena)* — ce a animat în epocă spiritele din cauza disputelor dintre teatrele lirice din Viena şi Dresda privitoare la obţinerea întîietăţii premierei —, corespondentul român [2] al revistei *Rampa* obţine de la Hugo von Hofmannsthal [3] şi de la Richard Strauss [4] două interesante interviuri ce pun în lumină în primul rînd geneza operei.

De-a dreptul tulburătoare ni se par destăinuirile lui Hofmannsthal privitoare la închegarea subiectului operei : «Din 1920 — declară el — îmi scînteia în fantezie un subiect, o grupare de figuri — subiectul operei de azi : înapoierea Elenei şi a lui Menelau. Un fel de curiozitate îmi preocupa imaginaţia, îndreptînd-o asupra acestor figuri mitologice, ca înspre personagii vii, a căror viaţă e în parte cunoscută, însă în cea mai mare parte e cufundată în mister. În acea noapte în care grecii au pătruns în cetatea incendiată a Troiei, trebuie să-şi fi găsit Menelau soţia în unul din palatele în flăcări, între zidurile ce se năruiau. Elena era soţia lui iubită şi răpită, cea mai frumoasă femeie din lume, cauza războiului şi a incendiilor, văduva lui Paris şi a celorlalţi fii ai lui Priam, morţi cu toţii în groaznicul măcel. Ce situaţie pentru un soţ. Ea depăşeşte orice imaginaţie. Nici un scriitor nu s-ar fi încumetat să utilizeze această situaţie. Eu sînt sigur că Menelau şi-a condus tăcut soţia — care şi în această situaţie rămăsese cea mai frumoasă femeie din lume — la corabia care-l aştepta în port. Despre ceea ce s-a petrecut apoi, istoria nu mai relatează nimic. Iată însă că mulţi ani mai tîrziu, fiul lui Odiseu, în căutarea tatălui său, se opreşte şi la Sparta, unde este găzduit de Menelau şi soţia sa Elena, mai frumoasă decît oricînd. Ei serbează tocmai nunta copiilor lor şi vorbesc despre trecut, trecînd cu eleganţă peste amănuntele răpirii şi vorbind despre cele întîmplate ca despre un «flirt» cunoscut tuturor, însă neplăcut celor ce l-au trăit. Iată, închegată acţiunea libretului meu».

Mărturisirile libretistului sînt întregite admirabil de declaraţiile compozitorului, care evidenţiază precis atît sursele antice, cît şi contribuţia originală a poetului. El relevă îndeosebi coordonata psihologică a textului, adîncirea sufletească : «O minunată inovaţie a lui Hofmannsthal e episodul cînd Elena, nemulţumită de această biruinţă uşoară, cu ajutorul elixirului miraculos, încearcă să-şi recucerească soţul numai prin farmecul trupului ei divin şi a frumuseţii sale demonice».

De la destăinuirile despre gestaţia dramei lirice *Elena din Egipt*, la mărturisirile cu caracter general, se trece pe neobservate. Încercînd să justifice, astfel, colaborarea îndelungată cu Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal face o mărturisire revelatorie privitoare la lirismul congenital al scrisului său, confirmînd, în felul acesta, ipotezele critice formulate anterior. «Primele mele lucrări trădau de acum necesitatea unei expresii muzicale. O necesitate determinată de lirismul stilului meu. [...] Acest „lirism" a închegat colaborarea mea cu Richard Strauss. O legătură care durează de 18 ani cu pauze destul de mari. Ultima, de pildă, a durat opt sau nouă ani. Nu era o oboseală reciprocă între colaboratori, însă alte lucrări îşi reclamau dreptul la viaţă : o comedie, *Das Salzburger grosse Welttheater*, o tragedie şi începuturile încă nepublicate ale unui roman».

---

[2] Din păcate, nu l-am putut identifica în spatele iniţialelor „A.S.". Bănuim însă că e vorba de publicistul V. Beneş sau de Aristotel Sardelly.

[3] • • • *Cum a scris Richard Strauss opera „Elena egipteana". De vorbă cu poetul Hugo von Hofmannstahl*, în *Rampa*, XIII, nr. 3067, 12 aprilie 1928, p. 1.

[4] • • • *Richard Strauss ne vorbeşte despre noua sa operă „Elena din Egipt"*, în *Rampa*, XIII, nr. 3104, 1 iunie 1928, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

3. Au rămas aproape necunoscute, nu numai în străinătate, dar chiar în România, relațiile de prietenie întreținute de Hugo von Hofmannsthal cu personalitățile vieții artistice românești. Prefața la versiunea germană a tragediei *Prometheus* (Leipzig, 1923) de Victor Eftimiu constituie un jalon. Alte jaloane se întrevăd din mărturisirile și evocările unor scriitori români ca : Victor Eftimiu, Ion Marin Sadoveanu, Oscar Walter Cisek, Victor Ion Popa, Soare Z. Soare etc.

Interesante, în paginile memorialistice ale lui Victor Eftimiu[5], sînt în special consemnările mărturisirilor autobiografice făcute de Hofmannsthal — precum aceea despre debutul său în dramaturgie, la Kleines Theater din Berlin : «La premiera *Elektrei*, admirabil înscenată de Max Reinhardt — ne-a povestit altădată, tot la Viena, Hugo von Hofmannsthal — a luat parte și tatăl meu. Tragedia mea s-a ascultat într-o mare atenție, de un public încordat. Dar la finalul piesei — nici un aplauz. Lumea se întdrepta spre ieșire. Tatăl meu se postase la ușă și împiedica spectatorii să iasă. „Dar bine, scumpii mei domni, e o capodoperă ! Cum plecați așa fără nici un semn de aprobare ?" Această patetică intervenție părintească a creat în public o reacție favorabilă. Spectatorii s-au reîntors în fața rampei. Aplauze abundente s-au răspîndit. *Elektra* mea a cunoscut, precum știți, o carieră mondială».

Deosebit de importante sînt, de asemenea, relatările scriitorului român despre discuțiile teoretice purtate cu dramaturgul austriac. Ele au valoarea unui veritabil

---

[5] «Pe Hugo von Hofmannsthal — scria el — l-am cunoscut bine, ani întregi m-a legat de el o admirație și o afecțiune puternică». Sau : «Ani întregi am fost prieten cu Hugo von Hofmannsthal, care era un om timid, modest, cu politețea fără pereche a austriecilor». În sfîrșit : «Multe pagini aș putea scrie despre întîlnirile noastre... Îl vizitam uneori la reședința lui de lîngă Viena, ne întîlneam la Salzburg, unde trupa lui Max Reinhardt reprezenta în aer liber, în fața catedralei, misterul medieval *Jedermann*, al autorului *Elektrei*». (Petru Stetca, *Cu Victor Eftimiu despre Hugo von Hofmannsthal*, în *România literară*, I, 22 mai 1969, p. 21). Ca o confirmare de excepție a acestor afirmații tîrzii ale lui Victor Eftimiu publicăm aici și o epistolă hofmannsthal-iană descoperită recent de noi în arhivele din Germania. Iată textul, pînă azi inedit :

«*Rodaun. 16.V.1925.*

Hochgeehrter Herr Chefredakteur

So wenig eine von P. Josef Gregor der Uebersetzung wert gehaltene Arbeit einer Befürwortung bedürfen kann, so füge ich seiner Aussendung eines Romans von V. Eftimiu doch gerne die folgenden Worte bei : Victor Eftimiu gilt nicht nur in seinem rumänischen Vaterlande sondern durchaus auch in Westeuropa für einen repräsentativen. Autor seines Landes und zwar als Theaterschriftsteller ebenso voll wie als Romancier. Ich habe einmal Anlass genommen, mich öffentlich über ihn zu äussern, und zwar aus Gründen jener internationales Courtoisie, die in Westeuropa mehr im Schwange ist als in Deutschland. Herr Eftimiu hat sich nämlich sowohl als Chef des Nationaltheaters wie als Publizist immer als ein grosser Bewunderer der deutschen Litteratur gezeigt, dies aus voller und einsichtiger Ueberzeugung.

Ich verbleibe, Herr Chefredakteur,

Ihr ergebener,
H. v. Hofmannsthal»

Rodaun, 16.V.1925.

Mult stimate domnule redactor șef,

Deși o muncă de traducere de calitatea celei efectuate de P. Josef Gregor nu are nevoie de nici o recomandare, alătur, totuși, cu plăcere, tălmăcirii realizate de el după un roman de V. Eftimiu, pe care v-o trimite, următoarele : Victor Eftimiu este considerat nu numai în România, patria sa, dar chiar și în Europa de Apus, ca unul dintre scriitorii reprezentativi ai țării sale, și anume ca autor dramatic și totodată ca romancier deplin. Eu am avut cîndva prilejul să-mi exprim în mod public părerea despre dînsul, și anume din motive de curtoazie internațională, care e mai obișnuită în Vestul Europei decît în Germania. Domnul Eftimiu s-a arătat întotdeauna, atît ca director al Teatrului Național, cît și ca publicist, ca un mare admirator al literaturii germane, aceasta dintr-o deplină și lucidă convingere.

Domnule redactor șef, rămîn al dumneavoastră, devotat,
H. v. Hofmannsthal.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

document, ce evidențiază originalitatea viziunii regizorale în care a fost montată *Elektra* la București.

În ce-l privește pe Ion Marin Sadoveanu, cel de-al doilea scriitor român care s-a bucurat de prietenia poetului austriac, el a avut prilejul să-l cunoască pe Hofmannsthal la congresul internațional de critică dramatică, din 1927, de la Salzburg.

Evocarea este făcută cu ocazia conferinței experimentale *Adaptările teatrale*, ținută în martie 1934: «Să-mi fie îngăduit foarte pe scurt — rostește el — să reamintesc figura lui Hofmannsthal, așa cum am avut nespusa plăcere și cinste să-l întîlnesc în fața mea, într-un cerc de scriitori vienezi, acolo unde alții erau deplasați și unde se integra perfect acest Hofmannsthal. L-am cunoscut pe Hofmannsthal în castelul lui Reinhardt, la Salzburg, în 1927, în acel Leopoldskron, exact în stilul Schönbrunului — dăruit lui Reinhardt de municipalitatea Salzburgului — redus însă la jumătate și în care erau resturile unei Maria Tereza în atmosfera încăperilor. [...] Singurul om care era parcă de acolo, din acea atmosferă, era Hofmannsthal». Evocarea se încheie cu relevarea durității raporturilor dintre Hofmannsthal și Reinhard și cu sublinierea lipsurilor materiale prin care poetul trecea (amănunt ce răzbate și din evocarea lui Victor Eftimiu): «În epoca în care l-am cunoscut, era îngrijorat de situația lui materială. Un om obișnuit să trăiască totdeauna larg, să facă trei voiajuri pe an la Florența — unde să se ducă la anticari și de unde să se întoarcă încărcat de cine știe ce tablouri și obiecte de artă — începuse să-și vîndă din lucrurile lui. Slujba pe care o îndeplinea din greu la Reinhardt — pentru că el era un stăpîn aspru, cu mîna tare [...] — nu-i putea satisface toate nevoile».

Sînt amănunte care întregesc, credem, semnificativ tabloul existenței și al personalității aceluia care a fost Hugo von Hofmannsthal.

4. Mai mult, poate, decît din circulația operei, prețuirea deosebită de care s-a bucurat Hugo von Hofmannsthal în România se străvede din judecățile critice formulate asupra creației sale.

Am relevat deja aprecierile cu totul favorabile la adresa artei scriitorului austriac exprimate în articolele de prezentare sau în cronicile dramatice prilejuite de montarea diverselor sale piese pe scenele românești. Receptarea critică a operei lui Hofmannsthal înregistrează, însă, în afara lor, cîteva momente foarte importante. Avem în vedere capitolul *Lirica Austriei* (dedicat operei lui Hofmannsthal, Rilke și Werfel) din volumul *Lirica germană contimporană*, de Ion Sîn-Giorgiu, articolul de adîncă penetrație *Hofmannsthal (Gîndirea*, IX, nr. 8—10, august—octombrie 1929, p. 134), publicat de Oscar Walter Cisek cu prilejul morții poetului, conferința experimentală *Adaptările teatrale*, ținută de I. M. Sadoveanu în 1934 și exegezele: *Un visător sfîșiat lăuntric. În jurul corespondenței lui Hugo von Hofmannsthal*, de Mihai Isbășescu și *Glossă în memoria lui Hofmannsthal*, de Nicolae Balotă (ambele apărute în *Secolul 20*, nr. 2, februarie 1974).

Demn de relevat în toate interpretările menționate ni se pare faptul că opera și chiar coordonatele personalității lui Hofmannsthal sînt puse insistent în dependență de atmosfera specială a amurgului imperiului chezaro-crăiesc, concentrată în atmosfera vieneză de la finele veacului al XIX-lea.

Viena sfîrșitului de veac e văzută, rînd pe rînd, la noi, drept cauză a precocității poetului (Ion Sîn-Giorgiu), drept pricină a pasiunii sale thanatice și a lirismului său (N. Balotă), drept punct de pornire al sfîșierilor sale lăuntrice (M. Isbășescu).

Întrevăzut de critica română ca un spirit suprarafinat, reprezentant al altui veac, trăind din cultul frumosului, și tinzînd să evadeze continuu spre un trecut al propriei fantezii, Hugo von Hofmannsthal e socotit întrucîtva deductiv, drept un mare infirm (incapabil nu numai să trăiască viața în desfășurarea ei viguroasă și brutală, dar chiar s-o și simtă)[6]; drept un autor de semitonuri, de culori degradate, de dantelării expresive. Ceea ce nu-i împiedică, însă, pe criticii români să-l

[6] «Inspirația sa — nota Ion Sîn-Giorgiu — nu pornește [...] de-a dreptul de la viață, ci fie de la melancolia care îi inspiră viața, fie de la însuși jocul cuvintelor și al imaginilor». «Lui Hofmannsthal — observa, pe de altă parte I. M. Sadoveanu în consensul versului *„Was weiss denn ich vom Menschenleben ?"*, ce i se părea că prețuiește cît o mărturisire, — îi este frică de viață. Din viață nu știe ce să ia și ce să lase — primul lucru esențial pe care îl face orice artist totdeauna».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plaseze concomitent pe Hofmannsthal în rîndul celor mai mari scriitori ai lumii, și în primul rînd al literaturilor de limbă germană.

«Stilul limpede, rafinat, de o calitate cu totul excepțională — observa Ion Sîn-Giorgiu — este contribuția cea mai de seamă pe care Hofmannsthal o aduce liricii moderne». «Hofmannsthal — releva Ion Marin Sadoveanu — este cel mai mare [pre]lucrător de limbă germană din cîți a avut limba și literatura germană de la Goethe încoace și nu i se poate găsi decît un singur pendant în literatura universală, pentru altă limbă, și acesta este D'Annunzio».

Absolut revelatorii ni se par, în altă ordine de idei, considerațiile criticilor români privitoare la locul pe care Hugo von Hofmannsthal l-ar ocupa în cadrul literaturii europene. Astfel, la capătul unei aplicate analize, abordînd principalele probleme ale poeziei lui Hofmannsthal, Ion Sîn-Giorgiu afirmă că lirica lui «reprezintă prin sensibilitatea ei neîntîlnită încă în poezia germană, prin melancolia atitudinii, prin tristețea imaginilor catifelate și prin structura ei de o rară maturitate, o formă suprastilizată a lirismului romantic, epuizat în propria sa sensibilitate și închegat în haina de mătase a unui vers, care pare să reprezinte culmea evoluției versului liric german». Dintr-un cu totul alt unghi, pornind de la piesele de teatru, dar îmbrățișînd pe parcurs întreaga creație a autorului, într-un portret cuprinzător, I. M. Sadoveanu considera că opera acestuia reprezintă cel de-al doilea mare moment în literatura germană după acela al poeziei și dramaturgiei lui Schiller.

În sfîrșit, în considerațiile succinte, dar pline de sevă, făcute cu prilejul morții poetului, Oscak Walter Cisek vede în Hofmannsthal adevărata placă turnată a liricii moderne, sinteza desăvîrșită a spiritualității europene în pragul evului nou: «Opera lui se identifică, astfel, culmilor de creație ale unei generații și înseamnă totuși mai mult: tradiție productivă în slujba viitorului, în slujba unei universalități minunate, prin care se leagă, în orizontul spiritual al unei mari personalități, Orientul cu Occidentul. Nordul cu Sudul, lumea cristalizată a latinității cu aceea mai aspră și mai haotică a popoarelor germanice».

5. Dacă contactul cu opera lui Hofmannsthal e relativ ușor de întrevăzut și de evidențiat, înrîuririle creației acestuia asupra literaturii române se lasă mai greu depistate. Și aceasta deoarece posibilele ei unde iradiante (obsesia morții, aspirația evaziunii în trecut și în vis, răsfrîngerile mistice) se suprapun și se contopesc cu alte raze pornite de la personalități la fel de importante ale literaturii europene.

Privite de departe, piesele *Cruciada copiilor* și *Arca lui Noe*, de Lucian Blaga, *Anno Domini...* și *Molima*, de I. M. Sadoveanu, *Shakespeare în infern*, *Modelul în infern* și *Moartea, prietena mea*, de Victor Ion Popa par a sugera o asemenea influență. La o cercetare concretă, însă, argumentele scapă printre degete.

Sigur e, însă, — chiar dacă înrîurirea e discutabilă — că cel puțin în punctul ei de pornire, *Thebaida* lui Victor Eftimiu a fost înrîurită de *Elektra* lui Hofmannsthal. Lumea legendară cu circulație în opera tragicilor greci e reînviată dintr-o aceeași motivație, pentru sensibilitatea modernă, ca și în *Elektra*. Numai că dorința prelucrării materialului antic nu e acoperită suficient, la V. Eftimiu, de chemarea adîncă a trecutului, ca la Hofmannsthal.

Deși opera lui Hugo von Hofmannsthal a pătruns relativ tîrziu în spațiul culturii române, ea s-a impus totuși destul de repede. Difuziunea ei — înregistrînd lungi sincope — s-a realizat oarecum complementar, pe mereu alte direcții, așa încît, cu timpul, s-a ajuns atît la o cunoaștere extensivă, cît și la una de profunzime. Exceptînd proza, intrată mai puțin în atenția traducătorilor și a comentatorilor noștri, toate celelalte sectoare îi sînt astăzi, în linii mari, familiare literatului român.

Fapt este că numele scriitorului austriac cunoaște o largă circulație în cadrul cărților românești de critică și istorie literară, fiind invocat, în genere, cu rosturi comparatiste, drept unul dintre jaloanele fundamentale ale liricii europene din secolul XX. L. Blaga și Al. Philippide, T. Vianu și I. M. Sadoveanu, G. Călinescu și Perpessicius, E. Lovinescu și I. Pillat sînt doar cîteva dintre figurile literare cele mai reprezentative ce s-au referit la creația sa.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Subliniind însă adînca intimitate a unor personalități de frunte ale literaturii noastre, precum cele citate mai sus, cu opera unui poet ca Hofmannsthal, dezvăluim în fond una dintre afinitățile însăși literaturii române, una dintre trăsăturile ei particularizante. Căci, ne place să credem, că originalitatea și specificul unei literaturi sînt configurate nu numai de afirmarea propriilor ei valori, ci și de modalitățile și intensitatea receptării diverselor creații din patrimoniul artistic universal.

I. OPRIȘAN

HUGO VON HOFMANNSTHAL : «Mi-e greu să vă povestesc despre mine» — fragmente epistolare *

(II)

18.II.1894

...Ich arbeite. Hauptsächlich bearbeite ich ein Stück von Euripides und möchts gern recht lebendig machen, natürlich zur Aufführung. Warum ? Weil das wirklich eine unterhaltende Arbeit ist. In dem Münchner kleinen Rococotheater könnte mans auch spielen ; hat da jemand Geschmack an solchen Sachen ? Solchen *Sachen heisst Euripides von mir bearbeitet, es sieht ungefähr aus wie griechische Mosaikarbeit von Stuck nachgemacht. Ich habe einen sachlichen langweiligen Aufsatz über [das] Stück geschrieben, in der* Wiener neuen Revue, *wo das über Malerei stand. Ich kanns Ihnen nicht schicken, weil man keine einzelnen Hefte bekommt ; was drin steht, haben Sie sich sicher schon allein gedacht. Kennen Sie das Bild* Pan und Psyche *von Burne Jones ? Ich hab es neulich in einer schlechten Reproduction gesehen und einen sehr starken Eindruck davon gehabt. Pan hat etwas männlich-weibliches, wilde dumpfe fast tierische Augen und offenes nähnenartiges Haar, halb ein Gott, halb ein Höhlenbär und trotzdem* die Natur.

Von Poe um den Sie fragen, kenn ich nur die Verse und einige phantastische Novellen, ich halte ihn für einen der grossen Künstler, Artisten wäre besser die einen unbegreiflich packen und einem sehr wenig geben : Chopin etc...

20.IV.1894

...Ich bin so weit von der Stimmung des Schaffens weg, so kalt, trocken und aus mir selber ausgeschlossen, dass es mir direct widerwärtig wäre, auch nur die Lade aufzumachen, wo die Sachen liegen. Das kommt und wird wohl wieder vergehen, aber vorläufig muss ich eben gewähren lassen. Das einzige, was mir Freud[e] macht, sind kleine Landpartien, in der früh zu Pferd in den Prater oder mit dem Wagen sonst wohin : es ist alles jung und frisch unter einem wundervollen zarten weiten Himmel, nicht nur die weissblühenden Obstbäume, sondern auch das rieselnde Wasser und der eilfertige leichte Wind scheint mir neugeboren, das ist sehr schön und macht mich, wie ich jetzt bin, zwar weder denken noch träumen, aber doch wohl sein...

Wien, 26.XII.1894

...Ich hab mich an Sie sehr viel erinnert, weil jetzt die Bilder von der «Secession» hier sind und diese ganze Atmosphäre der jungen Kunst. Ich hab mir alle die

* După încredințarea spre tipar a articolului de față, ni s-a oferit prilejul — grație unei călătorii de documentare — să descoperim în R. F. Germania și Austria noi și interesante mărturii ale legăturilor lui H. v. Hofmannsthal cu românii. Din rîndul acestora publicăm deocamdată doar cîteva fragmente (extrase din seria de epistole adresate de scriitor prințesei Elsa Cantacuzene, căsătorită Bruckmann), selectînd unele mărturisiri revelatorii asupra formației și preocupărilor artistice ale autorului din anii studenției, în măsură să sugereze importanța întregului lot de scrisori. Ele au fost desprinse din epistolele datate : *«18.II. [1894], Salesianergasse, 12»*, *«20. April 1894»* ; *«Wien, 26.XII.94»* și *«Wien, 23 April 1896»*.

Asupra restului materialelor vom reveni altădată mai pe larg. *(I.O.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

besonders angeschaut, von denen Sie mir gesprochen oder geschrieben haben, namentlich der Becker-Gundahl hat uns sehr gefallen und zu meiner Freude haben die Franckensteins auch eins von seinen Bildern, eine Röthelzeichnung gekauft. Alle haben wir Bilderbücher von Burne Jones, Klinger oder Böcklin geschenkt bekommen und diese schönen Sachen sind uns nichts Todtes, sondern sehr eins mit dem Leben, was die Hauptsache ist. Ich hab zehn Tage Weihnachtsurlaub und wenn ich kann werd ich eine schöne Geschichte von 2 Prinzen, dem Leben und dem Tod aus 1001 Nacht *in Terzinen schreiben und die könnte dann in dem ersten Heft des* Pan *auf sehr hübschen Papier gedruckt werden. Haben sie* Sterben *von Arthur Schnitzler zu sehen gekriegt? Das ist auch ein Wiener, ich möcht sehr gern wissen wie es Ihnen gefällt und ob auch andere nette Leute in München es lesen? Es ist ein gelbes Büchel, bei S. Fischer in der grossen Affenstadt erschienen.*

Es thut mir leid, dass ich von dem Bruckmann so gar nichts hör, er hat mir gut gefallen. Allerdings verlang ich mir gar keine Menschen und besuch niemanden...
Wien, 23.IV.1896

...Es ist schwer Ihnen von mir zu erzählen. Ich glaube ich bin sehr anders geworden. Eine Menge Worte, die mir früher etwas gesagt haben, sind mir ganz gleichgiltig und bedeutungslos geworden. Ich kann mir selbst kaum vorstellen, wie ich damals war. Ich weiss auch nicht ob ich glücklicher war, oder nur scheinhafter.

Geschrieben hab ich in der ganzen Zeit fast gar nichts. Es ist möglich, dass ich einmal Bücher schreiben werde, die, ohne besonders gross zu sein, sich von allen andern unterscheiden. Es ist auch möglich, dass ich mit der Zeit ganz aufhöre, irgend etwas niederzuschreiben und meinen Enkeln die paar Sachen, die ich vor dem zwanzigsten Jahr gemacht habe, als eine sonderbare Erbschaft hinterlasse. Ueber alles das habe ich gar keine Vorstellung. Ich möchte auch manchmal wissen ob ich jung sterben werde, oder lange und einsam weiterleben, oder eine grosse Macht über die Seelen der Menschen erlangen, wie ich mir das früher manchmal als möglich vorgestellt habe...

16 februarie 1894

....Lucrez. În mod deosebit prelucrez o piesă de Euripide și doresc mult s-o fac să trăiască, se înțelege, la premieră. De ce? Pentru că este realmente o muncă ce te dispune. S-ar putea juca în micul teatru rococo din München. Oare plac cuiva asemenea lucruri?** Asemenea lucruri **înseamnă: Euripide prelucrat de mine. Seamănă întrucîtva cu imitarea în ștucaturĭ a unui mozaic grecesc. Am scris despre piesă un articol obiectiv, plictisitor, în** Wiener neuen Revue, ***în care apare aceasta despre pictură. Nu pot să vi-l trimit, pentru că nu se primesc extrase. Ceea ce am afirmat acolo, veți fi gîndit, cu siguranță, și dumneavoastră singură.

Cunoașteți tabloul** Pan **și** Psyche, ***de** Burne Jones**? L-am văzut curînd într-o reproducere proastă și mi-a lăsat o foarte puternică impresie. Pan are ceva viril-feminin, ochi aproape animalici, neliniștitori, sălbatici, și o coamă răvășită; pe jumătate zeu, pe jumătate urs de cavernă, și totuși: **Natura.

De Poe, de care mă întrebați, cunosc numai versurile și cîteva nuvele fantastice. Îl consider drept unul dintre marii creatori, artiști ar fi mai bine, care te tulbură într-un fel de neînțeles, și care îți dau foarte puțin: Chopin, etc...

20 aprilie 1894

...Sînt așa de departe de dispoziția de a crea, așa de rece, de uscat și de străin de mine însumi, că mi-ar fi de-a dreptul silă, fie și numai să deschid cuțărul în care se află lucrurile. Aceasta vine și va trece iarăși, însă deocamdată trebuie s-o las în pace.

Singurele lucruri ce-mi fac plăcere sînt micile excursii, dimineața, călare, în Prater, sau cu trăsura altundeva: totul e fraged și proaspăt sub un cer miraculos, delicat, îndepărtat. Nu numai pomii încărcați de flori albe, ci și apa care susură, și vîntul ușor grăbit mi se par nou născuți. Aceasta e foarte frumos și nu mă face — așa cum sînt acuma — nici să gîndesc, nici să visez, ci să mă simt bine...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Viena, 26.12.1894

...Mi-am amintit foarte mult de dumneavoastră, întrucît sînt aici acum tablourile «Secession»-ului și întreaga atmosferă a artei tinere. Le-am privit în mod special pe cele despre care mi-ați spus sau mi-ați scris dumneavoastră. Ne-a plăcut foarte mult îndeosebi Becker—Gundahl și, spre bucuria mea, a cumpărat și familia Franckenstein unul dintre tablourile sale, un Röthelzeichnung. Ni s-au dăruit tuturor albume de Burne Jones, Klinger sau Böcklin, și aceste frumoase lucruri nu sînt pentru noi chestii moarte, ci tot una cu viața — ceea ce este esențial.

Am zece zile concediu de Crăciun și cînd voi putea, voi scrie în terține o frumoasă poveste cu doi prinți, Viața și Moartea, inspirată de 1001 de nopți, pe care o voi putea tipări în primul număr al revistei Pan, *pe o hîrtie foarte drăguță.*

V-a căzut în mînă Sterben [A muri], *de Arthur Schnitzler? Și el e un vienez. Aș dori foarte mult să știu cum vă place și dacă o mai citesc și alte persoane simpatice în München. E o cărticică galbenă, apărută la Editura S. Fischer, în marea cetate a maimuțelor.*

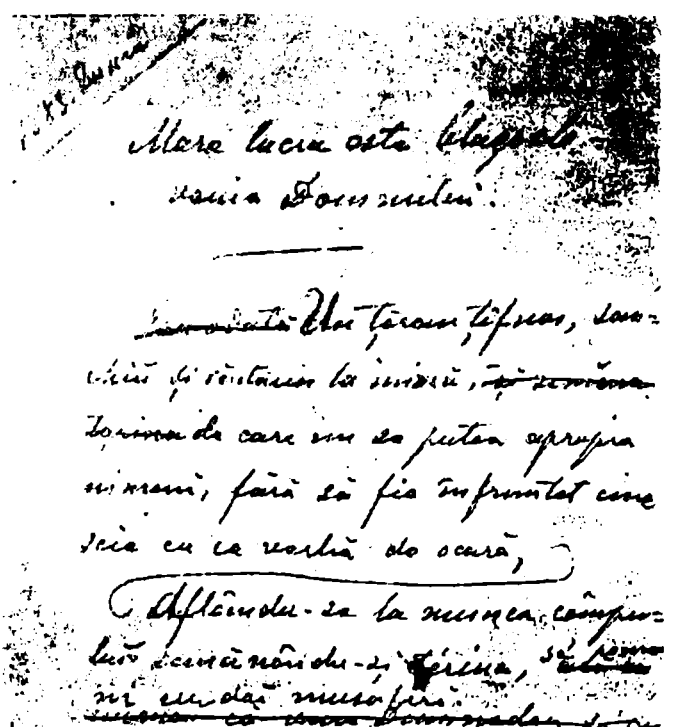
Îmi pare foarte rău că aud așa de puțin despre Bruckmann. Mi-a plăcut mult, Ce-i drept, nu jinduiesc după nici un om și nu vizitez pe nimeni...

Viena, 23 aprilie 1896

...Mi-e greu să vă povestesc despre mine. Cred că m-am schimbat foarte mult. O mulțime de cuvinte care mi-au spus ceva mai înainte, mi-au devenit cu totul indiferente și lipsite de însemnătate. Abia îmi pot închipui cum eram odinioară. Nu știu, de asemenea, dacă eram fericit sau eram numai o aparență.

Nu am scris tot timpul aproape nimic. E posibil să scriu cîndva cărți, care să nu fie prea voluminoase și să se deosebească de toate celelalte. E, de asemenea, posibil, ca, cu timpul, să încetez de a așterne ceva pe hîrtie și să las urmașilor, ca o curioasă moștenire, cele cîteva lucrări pe care le-am realizat înainte de 20 de ani. Despre toate nu am încă nici o idee. Doresc adesea să știu dacă voi muri tînăr, sau voi trăi mult și singur, sau voi ajunge să dobîndesc o mare putere asupra sufletelor oamenilor, așa cum cîndva îmi închipuiam, uneori, că ar fi posibil.

Încă o anecdotă de I. Creangă?



Citiți textul integral și cîteva opinii asupra paternității în cadrul rubricii noastre *Ipoteze*, pp. 89—93 *(n.r.)*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

ANTON DUMITRIU

«Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul».

(III)

● De aici s-a tras și interesul lui Lemnaru pentru logică ● Negulescu a intervenit într-un mod majorescian în viața mea ● Istoria logicii nu poate fi un sfîrșit ● Poate vocea excepțională a lui Șaliapin ● Să ne întoarcem la greci ● Nu este oare un miracol să realizezi starea de zeu ! ● Aș putea defini acest ideal cu un vers din Faust ● Am trăit fapte și evenimente extraordinare

I : Nu puțini comentatori au considerat *Istoria logicii* drept o operă monumentală în cultura românească, asemănătoare cu monumentala *Istorie a literaturii române* a lui G. Călinescu. Cum s-a ivit această operă fundamentală a creației dv. ? Ce a premers-o ?

R. : *Pentru că mă întrebați ce a premers* Istoria logicii, *vă voi depăna cîteva amintiri, care, după cum cred, vor putea explica lungul proces care a condus la apariția ei. Intrasem în clasa a III-a de liceu și citeam tot ce îmi pica în mînă, cu deosebire cărți de popularizare a științei (Flammarion, Gustave le Bon, Victor Anestin ș.a.) sau de filosofie, dar acestea din urmă erau mai puține în vremea aceea (1920). Citisem opera lui Vasile Conta, diverse cărți de filisofie și chiar* Discursul asupra metodei, *al lui Descartes etc. În toate aceste lucrări se vorbea despre o știință care îmi apărea enigmatică și inaccesibilă și care se numea* Logica. *Dar nimeni nu-mi putuse explica, nici în cărți nici în mediul meu, ce este această știință. Mărturisesc că imaginația mea lucra febril și doream cu ardoare să cunosc această știință. Mă orientasem mai ușor în domeniul* algebrei, *fiindcă avusesem șansa să găsesc un manual elementar, dar despre* logică *nu știam absolut nimic. În toamna anului în care intrasem în clasa a III-a, am trecut pe strada principală a Brăilei, unde se găseau mai multe librării. În vitrina uneia din ele se etala vizibil un manual de* Logică *alcătuit pentru Școlile Normale de I. Nisipeanu (la Brăila funcționa o excepțională școală normală de băieți, unde erau, între alți profesori eminenți, Perpessicius și Vasile Băncilă, și unde aveam să-mi încep și eu mai tîrziu, cariera mea de profesor de matematici). Am dat fuga acasă, am cerut banii necesari și am cumpărat cartea. Mi s-a părut un lucru extraordinar să poți scoate, printr-un simplu silogism, un lucru nou din lucruri vechi. Euforia de care am fost cuprins nu cunoștea margini. Am vorbit și celorlalți prieteni despre ce descoperisem în cartea de logică : prietenului decedat la puțină vreme după aceea, Ștefan Milos, lui Oscar Holzmann (Lemnaru), lui Hristu Dumitriu (cel mai vechi prieten din copilărie) și altora. Nu am avut impresia că ceilalți erau entuziasmați, doar Oscar Holzmann a fost atras de ceea ce spuneam, poate și datorită unei «ereditați rabinice». (Dealtfel, de aici s-a tras și interesul lui Lemnaru pentru logică și «discuțiile logice, care au durat toată viața lui). Nu știam că acest moment al luării de contact cu manualul lui Nisipeanu va însemna originea unei evoluții intelectuale care va duce la* Istoria Logicii. *Înțelegeți acum de ce am spus la începutul discuției noastre că omul este purtătorul propriului lui destin, și că ceilalți nu sînt*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

decît «catalizatori» în realizarea acestui destin. Negulescu a intervenit într-un mod maiorescian în viața mea, dar nu ar fi realizat nimic dacă nu ar fi existat momentul Nisipeanu în trecutul meu. De atunci nu am încetat să studiez tratate de logică. Am luat tratatul lui Maiorescu, imediat după aceea al lui Stuart Mill, apoi al lui Goblot, al lui Liard, al lui Boirac ș.a.m.d. Nu mă săturam niciodată de lecturile cărților sau studiilor de logică. Ca student în matematici mi-am îndreptat atenția spre logica modernă și am citit Logica matematica *a lui C. Burali-Forti,* Principia Mathematica *de B. Russell și A.N. Whitehead și* La logique déductive dans sa dernière phase de développement *de Alessandru Padoa. Nici în timpul celor opt ani cît am fost profesor de matematici (patru ani la Brăila și patru ani la București) nu am încetat să studiez logica, deși nu m-am gîndit niciodată că am să fiu profesor tocmai la această disciplină. Ca să vă spun drept, nu am crezut niciodată că logica și în general filosofia pot să fie profesiuni. Destinul însă a vrut ca eu să fiu profesor de logică, adică să am profesiunea care mi s-a potrivit cel mai mult.*

I : Și totuși, cînd a început să prindă consistență ideea realizării unei *istorii a logicii* în ceea ce vă privește ?

R : *După mulți ani de predare a unor cursuri cu subiecte diverse din domeniul logicii, mi s-a impus o viziune de ansamblu asupra acestei discipline consemnată de istorie din cea mai adîncă antichitate nu numai în Grecia, dar și în China și India. Interesul pentru evoluția acestei științe, evoluție ale cărei linii de forță începusem să le întrevăd, s-a dezvoltat treptat, și mi-am propus încă din preajma războiului să scriu o astfel de lucrare. În anul școlar 1947—1948 am ținut primul meu curs de «Istorie a Logicii» la Universitate, care a apărut în volum litografiat pentru uzul studenților. Datorită evenimentelor care au urmat, pentru mine, proiectul unei «Istorii» a trebuit să fie amînat* sine die. *Reluîndu-mi activitatea științifică (în 1964) în mod public, m-am gîndit că tot ceea ce strînsesem într-o viață de om trebuie să fie fructificat, și m-am adresat Editurii Didactice și Pedagogice unde am găsit o deplină înțelegere la responsabilii sectorului de specialitate, I. David și Nadia Nicolescu. Îmi trebuiau însă cărți, articole și reviste, adică o bibliografie imensă, pe care nu o aveau în întregime la București. Grație unor colegi din străinătate, a căror generozitate a fost fără măsură, am primit o mare parte din bibliografia trebuincioasă, uneori copii xerox sau fotocopii, alteori cărți mai rare, care fiindcă aparțineau unor institute, trebuiau restituite. Dintre profesorii care m-au ajutat cel mai mult în munca mea voi pomeni cu emoție și recunoștință pe Louis Vax de la Universitatea de Nancy, pe regretatul Jules Prussen de la Centrul Universitar din Luxembourg și Edo Mario Gianni de la Universitatea din Urbino. Apoi a început munca în biblioteci. Cele din București mi-au fost utile, dar cele de cel mai mare folos mi-au fost biblioteca Muzeului Bruckenthal din Sibiu (unde am putut consulta un număr impresionant din incunabule de logică) și biblioteca Centrului Cultural din Chantilly, lîngă Paris (al cărei tezaur de cărți antice și medievale se completa cu o bibliografie modernă perfect pusă la punct).*

Rezultatul a fost apariția ediției I-a a Istoriei Logicii *(1969), apoi a ediției a II-a, revăzută și adăugită (1975) și a ediției engleze în patru volume, cu unele adaosuri și restructurări (Abacus Press, Kent, Wells, 1977). Au fost oferte ferme și pentru traducerea în alte limbi, cu condiția ca traducerile să fie efectuate în țară, condiție pe care editura nu a mai putut să o preia.*

I : Istoria logicii închide un drum în preocupările dv. din acest domeniu ?

R. : *Este evident că* Istoria logicii *nu poate fi un sfîrșit al activității mele în acest domeniu. Dealtfel, înainte și după am continuat să public articole de logică în reviste străine ca* The Journal of History of Philosophy *(Washington),* International Philosophical Quarterly *(New York),* Notre Dame Journal of Formal Logic *(Notre Dame, S.U.A.),* Archives de Philosophie *(Paris).* Cahiers de Philosophie *(Paris),* Scientia *(Milano),* International Logic Review *(Bologna),* Il Contributo *(Roma) etc. Chiar anul acesta îmi vor apărea două articole în străinătate, amîndouă de logică După cum vedeți nu este vorba de un sfîrșit. Dar față de proiectul «*Tratatului logico-metafizic*», la care nu am renunțat încă, pot spune că activitatea mea de logică de pînă acum este totuși numai un început...*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I : Cum s-a născut *Cartea întîlnirilor admirabile* ?

R : *Nu am avut niciodată intenția serioasă de a scrie* Cartea întîlnirilor admirabile, *deși de-a lungul timpului mi-am notat multe observații în legătură cu ea. Pentru a da un exemplu, voi spune că ideea pe care am tratat-o în* Don Quijote *mi-a venit în momentul cînd am văzut filmul cu același nume, în care rolul cavalerului de la Mancha era interpretat de celebrul bas Șaliapin. În încheiere, Don Quijote cînta în fața unui cămin în care ardea flocul și rupea cărțile cu istorii cavalerești, aruncînd foile în flăcări :* Ne pleure pas Sancho, / Ton maître n'est pas mort, / Il n'est pas loin de toi...

Poate vocea excepțională a lui Șaliapin, poate sugestia provocată de cuvintele neobișnuite ale ariei au provocat un «declic» în mintea mea și am înțeles că mesajul lui Cervantes este mult mai complex și mai profund decît apărea la prima vedere. Pe parcursul anilor, reflecțiile mele pe marginea lecturilor pe care le făceam au completat ideea inițială.

La fel s-au ptrecut lucrurile și cu celelalte capitole, la unele din ele am și indicat punctul de plecare al meditațiilor mele. Nu mă încumetam să purced la redactarea unei lucrări, care să cuprindă măcar parțial, rodul reflecțiilor ce se adunaseră în memoria mea și într-un dosar vechi scăpat ca prin minune din peripețiile tumultuoase ale vieții mele. Și poate tot nu m-aș fi apucat că scriu ceva, socotind că mai important este că continui seria studiilor de logică, dacă soția mea, punînd ordine în hîrtiile mele nu ar fi găsit dosarul de care am pomenit și nu m-ar fi îndemnat să aștern pe hîrtie aceste idei. A insistat atît de mult, pînă cînd, într-o dimineață, am scris cîteva pagini din Don Quijote *și i le-am citit. Nu știu nici acum cît i-au plăcut în forma lor de atunci, dar ea s-a arătat încîntată și m-a încurajat să continui, și astfel am pornit la drum, fără să mai fiu oprit de nici un obstacol pe parcurs.*

Dar pentru a preciza răspunsul la întrebarea dv., vă voi spune că această Carte a întîlnirilor admirabile *este o urmare a altor scrieri eseistice publicate anterior :* Marea ignoranță *(1936),* Orient și Occident *(1943),* Philosophia Mirabilis *(1974); ea va fi completată de* Alétheia *(încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică), în curs de editare. Toate aceste lucrări se completează și se lămuresc reciproc.*

I : Aș dori să vă solicit o definire mai pe înțelesul tuturor, a ceea ce dv. numiți *Philosophia mirabilis.*

R : *Epoca modernă cunoaște o mulțime de concepții filosofice. Dacă le privim sub aspectul formal al structurii lor, ele apar ca niște construcții de idei, care încearcă să dea o anumită perspectivă despre lume și om, în general, sau numai despre unele domenii particulare. În felul acesta, fiecare are libertatea de a-și putea avea propriul său sistem filosofic sau de a adopta un sistem creat de alții. Totul este ca acest sistem să fie coerent, o explicație posibilă a unui domeniu cercetat. De aici :* quot capita tot sensus ! *Astăzi, mai mult decît oricînd, pare mai evidentă afirmația lui Descartes că filosofia este un teren de veșnice dispute unde problemele cele mai profunde sînt controversate de oameni docți. Mi s-a părut că pentru a ieși din impasul acestor «veșnice controverse», trebuie să ne întoarcem la greci, care au făcut începutul în filosofia europeană, și să vedem ce a însemnat ea în vechea Helladă.*

La început, pentru ei, nu a existat philosophia *ci numai* sophia, *adică ceea ce s-a tradus grosso modo prin «înțelepciune». Cuvîntul* philo-sophia *apare mai tîrziu ca un mod de a determina o situație mai modestă față de* sophia. *Chiar Pythagora, care pare să fi întrebuințat primul acest termen, spune că* sophos *nu este decît zeul, pe cînd omul nu poate fi decît un* philo-sophos, *un iubitor de înțelepciune. Grecii concepeau* sophia *ca o modalitate de sesizare directă a realității, iar* philosophia *nu era pentru ei o evoluție, ci o involuție a facultăților intelectuale. Această idee aparține tuturor vechilor filosofi greci și obținerea stării de* sophos *sau de zeu este obiectivul principal al gînditorilor chiar din epoca mai tîrzie. Ei nu părăsesc niciodată idealul inițial al* sophiei, *nici chiar atunci cînd meditațiile lor se împrăștie în discuțiile unor probleme particulare. Așadar,* sophia *era realizarea unei stări de perfecțiune, accesibilă și omului, și pe care ei o înțelegeau ca o «stare*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

divină», iar philo-sophia *era iubirea de această stare, tendința de a te apropia de ea. Filosofia modernă, părăsind* philosophia, *care era tendința către «un mod de a fi», și-a schimbat obiectivul și a devenit un mod de a vorbi* despre *lucruri și probleme, «un mod de a spune».*

Am numit acest ideal de «a fi» al vechilor greci philosophia mirabilis, *adică «filosofia mirării», sau «filosofia minunată», fiindcă și Platon și Aristotel spun că* philosophia *începe de la* thaumazein, *termen care s-a tradus corect prin* mirare, *dar care mai înseamnă și* minune. *Dar nu este oare un miracol să realizezi starea de zeu ?*

I : **În acest context al eseisticii dv. ce vrea să fie atunci *Alétheia* ? Ce ați intenționat și ce ați realizat, din punctul dv. de vedere, în volumul pe care îl tipăriți acum ?**

R. *Mi s-a părut că tot ce am spus în lucrările mele eseistice anterioare avea nevoie de unele explicații suplimentare. Care era idealul pe care voiam să-l împlinească* Philosophia Mirabilis *sau personajele din* Întîlnirile admirabile ? *Ar fi ușor să spun, utilizînd titlul unui roman celebru, că idealul acesta este «o* căutare a absolutului», *dar această precizare este mai mult literară. Aș mai putea defini acest ideal cu un vers din* Faust : «Să năzuiești spre cea mai-naltă existență». *Goethe a exprimat exact această idee, dar ea este totuși greu de sesizat pentru cei puțin familiarizați cu abstracțiile metafizice. În realitate, ceea ce au căutat oamenii dintotdeauna, din Antichitate și pînă acum, este* Adevărul. *Acest ideal pare mult mai ușor de înțeles, fiindcă și epoca noastră nu caută decît* adevărul. *Ușor numai în aparență, fiindcă dacă examinăm definițiile date adevărului de cei mai mari gînditori moderni, vedem că ele diferă, și că fiecare filosof a avut o concepție diferită de a celorlalți despre adevăr. Atunci căutăm să ne descurcăm în Grecia antică, cînd vrem să aflăm ce era pentru ei adevărul —* Alétheia ? *Este de la sine înțeles că vom găsi o idee de* Adevăr *și mai deosebită de aceea pe care și-au făcut-o în diverse moduri, gînditorii epocii moderne. Pentru a ajunge la această idee am încercat să gîndim cum gîndeau grecii, cu ajutorul unor concepte fundamentale, pe care le găsim de la Homer pînă la Platon și Aristotel, și apoi pînă la Plotin. Rezultatul cercetării noastre ne-a condus la constatarea unei coincidențe de sensuri între diverse idei, considerate de istoricii filosofiei ca «rămășițe» ale credințelor primitive în domeniul filosofiei. Astfel, identitatea dintre* existență, gîndire *și* adevăr *se păstrează de-a lungul filosofiei grecești, a literaturii și poeziei. Analizînd, la rîndul lui cuvîntul* Alétheia *(adevărul), am ajuns la concluzia că aceasta înseamnă «fără uitare». Dar analiza noastră arată că și cuvîntul* anámnesis. *Întrebuințat de Platon ca fiind starea de cunoaștere ca «reamintire», înseamnă același lucru, starea «fără uitare». Cu alte cuvinte, a ajunge la adevăr înseamnă a realiza o anumită stare, o stare intelectuală de «etern prezent». Cum însă gîndirea este identică cu existența, realizarea acestei stări este de fapt o re-dimensionare a existenței individuale, care, prin gîndire, își sporește ontologic sfera. Prin această «realizare», care concentrează gîndirea în propria ei natură, scoțînd-o din dimensiunea existenței obișnuite, individualitatea transcende propria ei limitare, iar aceasta înseamnă o «eliberare» —* eleutheria.

Iată pe cît se poate de scurt în ce constă alétheia *ca ideal al culturii grecești, exprimat de-a lungul timpului cu diverse nuanțe și metafore. În felul acesta ar putea fi explicate unele pasaje din presocratici, din Platon sau Aristotel, care apar ininteligibile, și tot astfel ar căpăta un sens, un cuvînt rămas enigmatic de multă vreme :* «Și veți recunoaște adevărul și adevărul vă va elibera pe voi».

I : **Stimate domnule profesor, pentru cititorii dv. *Cartea întîlnirilor admirabile* a relevat nu numai pe remarcabilul intelectual care sînteți, dar și excepționale posibilități scriitoricești, un mare talent literar, care mă face să vă întreb dacă nu cumva, de-a lungul timpului, ați încercat să scrieți literatură. O mare pasiune pentru literatură, o literatură a modelelor nu poate să nu nască, în ultimă instanță, și tentația scrisului, cred eu.**

R : *Am fost întotdeauna interesat de literatură, dar niciodată, absolut niciodată, nu m-am gîndit că aș putea deveni un scriitor propriu-zis. Mai întîi, mărturisesc cu toată sinceritatea că nu am crezut că am aptitudinile necesare pentru o asemenea activitate. În al doilea rînd, din copilărie interesele mele intelectuale au fost acaparate de probleme științifice și filosofice încît nu mi-a mai rămas timp decît pentru a citi literatură și nu a o face.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi totuşi... În adolescenţă (eram prin clasa a IV-a de liceu, adică a VIII-a a şcolii generale de azi) am «comis» unele poezii şi câteva nuvele fantastice. Orice adolescent care se respectă produce astfel de «încercări». Preocupările mele de atunci erau încă nediferenţiate. Alături de o Critică a teoriei ondulaţiei universale *(a lui Vasile Conta), am scris şi un număr mic de poezii, dintre care una mi-o mai amintesc şi astăzi, intitulată* Rondel lui Satan. *Despre nuvelele fantastice nu-mi mai amintesc mai nimic. Eram fascinat de scrierile lui Edgar Poe şi Hoffmann şi nu am putut scăpa niciodată de vraja lor. Dar nu am făcut-o în vederea publicării, dovadă că nu am trimis niciuna din aceste poezii sau nuvele la vreo revistă, deşi în acest timp începusem să public : eram cronicarul ştiinţific permanent al ziarului* Curierul *din Brăila şi colaboram la* Ziarul Ştiinţelor Populare şi al Călătoriilor *din Bucureşti.*

Nu, nu cred că aş fi putut face literatură.

I : Care sînt preocupările dv. de viitor ? V-aţi gîndit să vă scrieţi memoriile ?

R : *Din ceea ce am spus deja aţi putut întrevedea programul meu al cărui punct final ar putea fi «*Tratatul logico-metafizic*». Deocamdată, voi preda la o editură, pînă la sfîrşitul anului, o parte din studiile publicate în revistele străine, reunindu-le într-un volum. Am şi întreg materialul, structurat deja pentru o lucrare, care se va intitula* Logica numerelor. *Mai important ar fi pentru mine să găsesc răgazul necesar să scriu un «*Tratat de logică*», conceput pe baza dezvoltării istorice a logicii. Am definit logica ca fiind istoria ei, definiţie bazată pe un «istoricism integrator». Schema acestui tratat am dat-o în cartea mea* Teoria logicii *(1973). Mă gîndesc, de asemenea, la o altă lucrare,* Gîndirea fantastică, *ce ar putea să fie încheierea eseurilor publicate pînă acum.*

Mai trebuie să adaug că nu am părăsit niciodată preocupările mele matematice şi din cînd în cînd am mai publicat cîte un articol, dar am un dosar care cuprinde un număr însemnat de pagini cu cercetări în acest domeniu, care aşteaptă momentul lor pentru a fi publicate.

În ceea ce priveşte «memoriile» mele, deşi sînt mereu întrebat dacă intenţionez să le scriu, nu pot încă să dau un răspuns precis. Am trăit mai multe etape ale istoriei noastre, am trăit fapte şi evenimente extraordinare, am cunoscut oameni de cele mai opuse şi variate mentalităţi, şi-mi dau seama că redarea acestora în scris ar putea fi interesantă şi instructivă pentru cititor. Totuşi toate lucrările se gradează şi se ordonează într-o serie, care, mai ales la vîrsta mea, depinde de mulţi factori. Cine ştie dacă aceşti factori favorabili se vor grupa la timp astfel ca «memoriilor» mele să le vină rîndul pentru a fi redactate. Personal aş dori să le vină rîndul....

(Interviu realizat de Ileana CORBEA)

N. STEINHARDT : «Parcă ar fi fost ieri»

Mă găseam într-o atît de selectă şi măgulitoare companie ● Arghezi grăia puţin ● Camil Petrescu îşi purta resemnat şi voios glorioasa infirmitate ● Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu şi Şerban Cioculescu se păstrau mai rezervaţi ● Comarnescu, însă, era vorbăreţ ● Cărţile premiate n-au apucat a fi tipărite ● Ar fi trebuit să uit efemerele şi incertele acele zile dintre 45 şi 47

Preluînd conducerea *Revistei Fundaţiilor Regale* în 1945, profesorul Al. Rosetti mi-a cerut să-mi reiau colaborarea la această prestigioasă publicaţie (o consider cea mai de seamă, alături de *Gîndirea*, pentru perioada interbelică), încredinţîndu-mi cronica literaturii universale în cadrul rubricii denumite *Comentarii*. Mai apoi (în 1946), spre marea mea surprindere, m-am pomenit şi chemat a face parte din comitetul pentru premierea tinerilor scriitori.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Despre ședințele acestuia, în frumoasa casă din Bulevardul Lascăr Catargi (astăzi Ana Ipătescu) nr. 39 îmi aduc aminte cu multă emoționată plăcere, cu nostalgie, firește, și — spre stinghereala mea — nu fără puțină vanitate. Care, totuși, deși culpabilă și rușinoasă, nu-i și lipsită de atenuante prea umane temeiuri. Mă găseam într-o atît de selectă și măgulitoare companie : Tudor Arghezi, profesorul Rosetii, Perpessicius, Camil Petrescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Cicerone Theodorescu, Petru Comarnescu, Ovidiu Constantinescu, Corin Grossu ! Numai printr-o excesiv de binevoitoare amabilitate a profesorului Rosetti îmi puteam explica prezența mea acolo.

Oricum, mă simțeam fericit și plin de rîvnă, hotărît ca măcar prin sîrguința și hărnicia mea să justific cinstea ce mi se făcuse.

Am pășit așadar cu migăloasă atenție la citirea pagină cu pagină și rînd cu rînd a tuturor manuscriselor prezentate, luînd note și redactînd conspecte și observații. Nădăjduiam să fiu astfel de folos comitetului și, deopotrivă, să izbutesc a-mi împăca tulburata, copleșita conștiință. Acum îmi vine mai curînd a crede că m-am aflat în treabă și că mai abitir decît a-i impresiona pe vremelnicii mei «colegi» le-am fost prilej de blînd amuzament. Iar lucru cert e că referatelor mele foarte complete nu li s-a acordat prea mare atenție !

Dar cîte relatări interesante și subtile n-am auzit, cîte n-am învățat, ce grăiri înțelepte ori fermecător de hazlii — tonalitatea era mereu bonomă, familiară — nu mi-au desfătat urechile, mintea și buna dispoziție. În intimitatea ședințelor oamenii aceia eminenți nu se fereau a spune fățiș ce gîndeau, a emite aprecieri severe (nu despre manuscrise) ori entuziaste, a-și comunica nuanțarea teoriilor ce formulaseră cîndva, a-și rectifica unele opinii, a-și propune unul altuia spre citire cărți noi ori vechi, reviste, studii ori a polemiza între ei — dar cît de urban, de fără asprime sau damf de enervare sau urmă de artag ! Ba uneori conversația lua un aspect prozaic, gospodăresc, grijuliu de rezolvarea preocupărilor celor mai casnice, mai umil ignorante de subtilitățile artei și culturii. Eram fericit, trăiam clipe dintr-acele cînd celui în cauză i se pare că totul nu e decît lumină și bunăvoire, că lumea și cerul și văzduhul îs cum nu se poate mai aproape de mansuetudine și cumpătare, ca în vestitele versuri ale lui Robert Browning.

Profesorul Rosetti, elegant, gentil, prevenitor, își îndeplinea — și nu prea diferit de felul cum avea să fie portretizat cu numele de Gaittany — la perfecție și cu nedesmințită naturalețe rolul de gazdă. Nu căuta să influențeze, intervenea rar, gîndind foarte probabil că i se cuvine doar să asculte, să creeze o atmosferă prielnică discuțiilor, să scoată în valoare spusele, reflecțiile și părerile celorlalți.

Arghezi, care ne prezida, grav și posomorît, grăia puțin. După ce auzise multe considerente critice asupra manuscriselor de poezie (erau cele mai controversate), exclamase, totuși, prinzînd subit și ascuțit glas : cine, astăzi, are vreme, putere și voință să scrie poezii vrednic este — și numai pentru fapta aceasta, independent de valoarea rezultatului — să fie premiat. Îmi părea că aud vorbele lui Heliade Rădulescu : scrieți, băieți, numai să scrieți — dar pe o melodie, cum să-i zic, sumbră, vestitoare și nedispusă a îndulci textul. Considera, în momentele acelea, poezia ca un bastion, ca o pavăză, ca o Medină.

Camil Petrescu — al cărui aparat acustic potrivit pe ureche atrăgea numai-decît luarea-aminte și era supus unor neîntrerupte manevrări — își purta resemnat și volos glorioasa infirmitate. Nu pierdea niciînd ocazia de a-mi repeta că aprobă întru totul rezervele mele în privința lui André Gide și că-mi împărtășește părerea că Proust nu e numai un extraordinar analist ci și un irecuzabil romancier social, după chipul și asemănarea unui Balzac, unui Tolstoi.

Lui Camil îi datoram, dealtfel, a fi membru al comitetului pentru premieri, ba și colaborator al *Revistei Fundațiilor Regale*. El, după ce-i declarase fratelui meu că nici cu gîndul nu gîndește să citească manuscrisul unui tînăr diletant despre Proust, ba îl și poftise a-l slăbi cu asemenea demersuri de care era peste poate de sastisit, s-a lăsat în cele din urmă convins, a citit manuscrisul cu pricina și degrabă l-a publicat (august 1936) în revistă.

Prietenia lui cu fratele meu — de o pot numi astfel — se explica prin comuna pasiune pentru sport și meciurile sportive. Mai bine zis pentru meciuri, practica efectivă și multiplă a sportului revenind cu precădere fratelui meu, polisportiv entuziast și destoinic și — cum vine vorba — nu mai puțin entuziast bălat de viață (îl poreclisem, alecsandrinic, contele de Pupăzămberg), ceea ce era departe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de a-i displăcea lui Camil (fidel lui Husserl dar neostil localurilor de petrecere). L-a început se încruntase și burzuluise, cînd fratele meu (și el reticent, dar nu sfios) i-a prezentat lucrarea mea, apoi însă n-a mai fost decît bunăvoință și bucurie: grozav îl încînta că nu mă lăsasem amăgit de subtilitățile ori șiretlicurile (de mare clasă) ale lui Gide și că, nu fără admirație și respect dar nici supunîndu-mă imperativelor modei, dezvăluisem adevărata lui poziție culturală și socială și limitele imensului său ambiguu talent.

Și din partea lui Perpessicius m-am ales cu vorbe bune și plăcute: mi-a afirmat că mă socotește «un spirit independent». Îi trezise, cred, simpatia tonul oarecum degajat și străin de slogane (tocmai se porniseră a prinde aripi) al articolelor mele și-și închipuia — în special pe baza unei lungi recenzii a cărții *Lupta în jurul unui rug* (narația unui caz de oribil fanatism al lui Calvin și totodată punerea în discuție a libertății de conștiință) de Ștefan Zweig — că dădusem dovada unei sincere și nu prea sperioase dorințe de nepărtinire.

Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu și Șerban Cioculescu, după cît îmi aduc aminte, se păstrau mai rezervați. Dar îmi sună și acum în auz cîte o intervenție în fraze impecabil strunjite și niței retoric, totuși domol, rostite a lui Vladimir Streinu ori cîte o incisivă remarcă a lui Șerban Cioculescu; el, desigur, nu putea fi învinuit de ocolirea exprimării foarte gradate, dar și foarte pe șleau.

Ambianța ședințelor era fără greș deferentă. Corin Grossu, secretar general de redacție al revistei (ori numai secretar, nu-i exclus să încurc titlurile), își însușise stilul ospitalier, mărinimos și afabil al casei. Era și foarte eficient, cu toate că nu dădea vreodată impresia pripelii, a strînsurii provocate de aglomerarea treburilor, a plictisului izvorît din manipularea atîtor (prea adeseori prolixe) produse ale candidaților la gloria literară.

Comarnescu, însă, era vorbăreț, debitul său rapid și sacadat s-ar fi zis că se datorește uriașei cantități de lucruri ce are a spune și tendinței spre infinitudine a materialului ce se simțea parcă obligat să-l împărtășească și celor din jur. Gata, dealtfel, a izbucni oricînd în rîs și a recunoaște că excelenta comportare a intelectului este a încerca să asimileze și un alt punct de vedere decît cel propriu.

Ca toate plăsmuirile pămîntești, seninul acelor zile și cordialitatea acelor ședințe au luat sfîrșit. Cărțile premiate n-au apucat a fi tipărite. Apoi, în toamna anului următor, ne-am zburătăcit cu toții care încotro, după cum îi era firea și i-a fost soarta fiecăruia. Arghezi s-a retras în Mărțișorul lui (unde, în cele cîteva rînduri cînd — în și după 1949 — l-am vizitat, îl găseam din ce în ce mai calm dar și mai posomorît); Perpessicius în munca formidabilă a editării lui Eminescu; lui Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și mie ne-a fost hărăzit a deveni laolaltă țința unei cereri ultimative a lui G. Călinescu (publicată în ziarul *Națiunea*): prins în focul polemicelor vremii și îmboldit de temperamentul său iute, a poftit să nu ni se mai îngăduie a fi colaboratorii *Revistei Fundațiilor Regale*. S-a mers mai departe: însăși revista și-a încetat apariția la sfîrșitul anului 1947. Rosetti, Camil Petrescu, Corin Grossu, care-și păstraseră locurile pînă în ultimul moment, și le-au pierdut atunci și ei, de bună seamă. Ovidiu Constantinescu fusese concediat mai dinainte din funcția ce deținea în cadrul Fundațiilor. A urmat, odată cu anul 1948, o perioadă grea pentru Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu; îi întîlneam în micuța dugheană din fostul pasaj Europa (între Calea Victoriei și Strada Cîmpineanu, actuala stradă 13 Decembrie, la restaurantul dinspre Calea Victoriei a cîntat oarecare vreme minunata Maria Tănase): acolo, în prăvălioara aceea, Cioculescu deschisese un anticariat prea puțin ispitit de cumpărători, prea asiduu cercetat de amici, cunoscuți, curioși. Pompiliu Constantinescu se retrăsese în moarte, încă din 1946. Comarnescu în greu incriminabila îndeletnicire de cronicar de artă plastică. Eu unul am început o destul de lungă, anostă și des întreruptă carieră de amploiat în proaste relații cu serviciile de cadre ale perioadei.

S-au petrecut multe de atunci și pînă acum. Ar fi trebuit să uit efemerele și incertele acele zile dintre 45 și 47. Dar cu toate că pe răbojul timpului s-au înscris aproape patruzeci de ani, par a purta data de ieri. *Only yesterday* e titlul unei nu prea vechi cărți americane despre deceniul '20. *Parcă ar fi fost ieri*. Așa mi-este voia să pot spune și eu.

Cugetul omului nu-i implicat decît parțial în scurgerea celei de-a patra dimensiuni; sensibilitatea însă, pe de-a-ntregul; iar trupul, din păcate, plenar și excedentar. El corectează, cu strictețe, fantasmele și zburdările psihiei și ne restatornicește crîncen în durată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IPOTEZE

UN MANUSCRIS LITERAR ŞI MAI MULTE ENIGME

Cercetări recente de arhivă ne-au pus în posesia cîtorva pagini manuscrise, clasificate, în fondurile Arhivelor Statului din Bucureşti, la dosarul «Ion Creangă», ms. 2. Mai figurează, în acelaşi loc, o scrisoare a marelui povestitor către Titu Maiorescu din 16 decembrie 1881, referitoare la îndreptarea unor erori din *Soacra cu trei nurori* şi *Harap-Alb* (publicată de Torouţiu), o notă privitoare la *Povestea poveştilor* (fotocopie) şi actul de moarte, tot în fotocopie.

Filele manuscrise sînt intitulate *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*. Este o «poveste» sau o anecdotă, datată *«1883. Iuniu»*. Paginile, de format blocnotes, în număr de opt, sînt scrise pe o singură faţă cu cerneală neagră. Pe verso-ul primei pagini cineva a notat cu creionul : *«Creangă»* şi s-a semnat, indescifrabil. Iată-ne deci în faţa unui nou posibil titlu în lista operelor lui Ion Creangă.

Prima întrebare pe care ne-o punem : documentul literar în chestiune este autentic ? Manuscrisul neflind iscălit de autor, am recurs la o comparaţie grafologică cu manuscrise autografe, şi anume cu *Amintiri din copilărie* (BAR, ms. rom. 4074, f. 11 şi urm.), cu *Capra cu trei iezi* (ibidem, f. 15 şi urm.) şi cu *Povestea lui Harap-Alb* (BAR, ms. foto 67). Pentru cercetător contactul cu grafia lui Ion Creangă este derutant. Autorul îşi modifică felul de a scrie în permanenţă, uneori în cadrul aceleiaşi fraze. Această inconstanţă grafică se accentuează, odată cu agravarea bolii de care suferea, pînă la deslînarea semnelor grafice, aşa cum se poate vedea într-o ultimă cerere de prelungire a concediului (păstrată în ms. 4074 de la BAR) din septembrie 1889, deci cu cîteva luni înainte de moarte. Eduard Gruber, profesor cu preocupări de psihologie experimentală, studiind îndeaproape pe humuleştean şi observîndu-i manuscrisele, din însărcinarea unui cerc de prieteni, ni-l prezintă ca pe un tip impresionabil şi instabil : *«cînd scrie el e foarte emoţionat ; acum rîde singur, acum îi vin lacrimile în ochi, face feluri te mişcări involuntare, transpiră, greoi ca şi cînd ar merge repede»* (*Amintiri despre Creangă*. Antologie şi note de Ion Popescu-Sireteanu, Iaşi, Editura Junimea, 1981, p. 59). Faţă de aceste trăsături temperamentale, concluzia noastră — în urma examinărilor grafice amintite mai sus — este că scrisul (din paginile *anecdotei)* pare a fi de mîna lui Creangă.

În privinţa ortografiei, inconsecvenţele sînt un alt argument în favoarea atribuirii textului marelui povestitor. În *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*, autorul scrie predominant cu *ḑ*, dar litera z nu lipseşte, ca în cuvîntul *cerceteze* (p. 1 şi 4) şi *înfăţişeze* (p. 3). La fel, în *Capra cu trei iezi*, într-un singur rînd scrie de două ori cu *ḑ* şi o dată cu z : *«Auḑit-aţi ce-am spus eu ? — Da, mămucă, ziseră ieḑii»* (f. 15).

Dar prezenţa unor muntenisme în text *(să vază, să rîză, nîţel* în loc de *oleacă)* deschide calea unor noi ipoteze. Creangă *se juca* uneori cu cuvintele, cum se întîmplă în *scrisoarea* către Titu Maiorescu din 16 iunie 1881 mai înainte citată, subliniind un cuvînt existent atît în *Povestea lui Ionică cel prost* cît şi în *Povestea poveştilor* (cf. Gh. T. Kirileanu, *Note* la ediţia critică [tiraj restrîns], *Opere*, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939, p. 374). Torouţiu, cînd tipăreşte *epistola*, elimină acest ultim pasaj. În septembrie 1881, Ion Creangă era internat la Spitalul Brîncovenesc din Bucureşti. Biografii scriitorului au înregistrat faptul că în acest răstimp marele povestitor a cules folclor de la «mama Bălaşa», portăreasa stabilimentului. Să fie anecdota în discuţie una din acele bucăţi notate de Ion Creangă şi pe care acum, în 1883, încerca s-o prelucreze ? Anecdota ar fi putut intra în sfera de interes a autorului şi pentru că îi amin-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tea de o altă «poveste», ce făcuse deliciile «Junimii» în urmă doar cu cîțiva ani, după cum aflăm dintr-o notă manuscrisă, păstrată în același fond documentar : *«Ion Creangă. Povestea poveștilor. Citită la banchetul de la aniversarea Junimei din Iași, la 20 octombrie 1877 și la 12 ianuarie 1878»*. Urmează, în continuare, însemnarea lui Gh. T. Kirileanu datată 19 ianuarie 1912, prelucrată, dealtfel, de istoricul literar în ediția sa din 1939 : «P. S. *Manuscrisul original s-a găsit la D-l Dr. Obreja între hîrtiile lui Eduard Gruber, mort nebun la Mărcuța și cu mare greu l-am căpătat de la D-l Dr. Obreja spre copiere, prin mijlocirea D-lui E. Panarati la 13 ianuarie 1912, căruia i-am încredințat spre copiere cealaltă poveste porcoasă a lui I. Creangă (Povestea lui Ionică cel prost), aflătoare în păstrarea mea de la Maiorescu. Povestea e scrisă de mîna lui Creangă, cu cerneală neagră și pe coale întregi. 19 ianuarie 1912. Gh. T. Chirileanu. Bibliotecarul Palatului Regal*» (Arhivele Statului București, Fond «Ion Creangă», ms. 4). După informația lui Nicolae Florescu, această *notă*, găsită de noi în fotocopie, a fost «reținută» și de Octav Șuluțiu în fruntea unei dactilograme a *Poveștii poveștilor* de pe o copie aflată la Eugen Lovinescu.

Mai puțin probabilă ni se pare supoziția ca Ion Creangă să fi copiat *anecdota* în cauză dintr-o revistă, deoarece realitatea manuscrisului indică ștersături și adausuri.

Un reputat lingvist, Iorgu Iordan, îngrijitorul celei mai bune ediții Creangă de pînă acum, susține, în *studiul introductiv*, pe bază de fapte incontestabile, că Ion Creangă nu folosește o limbă regională, ci doar una populară. Profesorul a identificat în opera scriitorului multe cuvinte, socotite regionale, cu o arie mult mai largă de răspîndire ; moldovenismele există (nici nu se putea altfel), dar ele nu împiedică înțelegerea textului : *«particularitățile regionale existente în opera lui Creangă [...] sînt mai puțin numeroase decît se așteaptă cei care [...] mai cred că este vorba de un scriitor provincial, dacă nu regional în sens strict. În ce privește „aspectul fonetic" al limbii lui, trebuie arătat din capul locului, că manuscrisele înseși, ca să nu mai pomenesc de diverse ediții, fie și îngrijit întocmite, ale scrierilor sale prezintă multe șovăiri. Ele se datoresc influenței limbei literare, exercitată, cred, în majoritatea cazurilor, spontan și firesc, cum nu era posibil altfel prin anii 70 și 80 ai secolului trecut, iar uneori, probabil, în urma îndemnurilor venite de la conducătorii „Convorbirilor literare" sau a discuțiilor avute cu aceștia, eventual cu alți oameni. Citeodată a intervenit desigur și ortografia epocii»* (Iorgu Iordan, *Introducere* la ediția *Ion Creangă, Opere*, I, București, Editura Minerva, 1970, p. XXV—XXVI).

Se pregătea Ion Creangă să citească «anecdota» la București, așa cum procedase cu partea a treia din *Amintiri din copilărie*, în septembrie 1881, invitat fiind de Titu Maiorescu ? Sau voia să definitiveze ceva pentru apropiata aniversare a «Junimii» (20 de ani de la fondare), cînd poveștile lui, «de masă», erau atît de solicitate ? Sînt întrebări la care nu putem răspunde deocamdată sau poate că nu vom putea răspunde niciodată, din cauza soartei nenorocite pe care au avut-o manuscrisele sale, corespondența și alte hîrtii personale. Oricum, 1883 se dovedește a fi un an exclusiv al anecdotelor. Publică *Cinci pîini* în *Convorbiri literare* din 1 martie 1883 (XVI, nr. 12, p. 485—487) și o a doua *Anecdotă* în *Almanahul Societății academice social-literare „România jună"*, Viena, 1883, p. 29—35, reluată în *Convorbiri literare* din 1 iunie (XVI, nr. 3, p. 114—117).

Și o ultimă ipoteză — la care noi am subscrie în cea mai mare măsură. Scriitorul va fi vrut să dea o variantă publicabilă la «corosiva» *Povestea poveștilor*, cu care, structural, *anecdota* descoperită se înrudește. La sfîrșitul lunii iunie 1883, cînd își datează paginile manuscrise în marginea cărora glosăm, Creangă, bolnav și el, aude dureroasa veste despre întunecarea minții lui Mihai Eminescu în București și plînge ca un copil. Aceasta ar explica abandonarea «poveștii» *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*. Cine știe dacă în alte condiții și cu o altă stare de spirit, Creangă n-ar fi reușit să distileze, dintr-un text «buruienos», o altă capodoperă, comparabilă cu *Moș Nichifor Coțcariul*, care a avut înainte o variantă «măscăricioasă», de «uliță mare», a cărei pieredere o deplîngea Gh. T. Kirileanu în ediția citată.

Ne rezervăm dreptul de a reveni și cu alte comentarii într-un număr viitor al revistei, împreună cu specialiștii care vor dori, poate, să-și spună cuvîntul în privința elucidării acestui incitant fapt de istorie literară.

Stancu ILIN

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1883. Iuniu

Mare lucru este blagoslovenia Domnului

Un ţăran ţifnos, sanchiu şi răutăcios la inimă, de care nu se putea apropia nimeni, fără să fie înfruntat cine ştie cu ce vorbă de ocară, aflîndu-se la munca cîmpului semănîndu-şi ţarina, se pomeni cu doi musafiri.

Pasă-mi-te era Dumnezeu şi Sfîntu Petru ce se coborîseră din ceruri, în chip de uncheşi ca să cerceteze pe muritori şi să dea mînă de ajutăr unde vor vedea că cere trebuinţa.

— Bună zioa, nepoate, îi zise unul din ei.

Ţăranul se făcu că nu-l aude, şi-şi căta de treabă semănînd.

Dumnezeu îi mai zise o dată :

— Bun găsit, bădică.

— M'l'ţam D-voastră, răspunse el cam cu gura altuia, înbufnat, şi fără a se uita în laturi să vază pe cela ce-l omenia cu bună zioa. Vezi că nu ştia cu cine vorbeşte.

— Da ce sameni tu aici ?

Ţăranul, în batjocură, răspunse :

— Iacă seamăn castraveţi.

Cum bagseamă pe vremea aceea nu cunoştea toată lumta ce sunt castraveţii. Li se ştia însă de nume, ca un lucru de ocară.

Dumnezeu simţi unde bate ţăranul şi zise :

— Bine, dragul meu. Dacă semeni tu astfel zarzavat, castraveţi să se facă.

Apoi Dumnezeu şi Sfîntul Petru îl lăsară şi plecară în drumul lor rezemîndu-se în toiegele lor.

Isprăvind de semănat şi ţăranul, aştepta să-i încolţească sămînţa. El era mulţumit în sufletul său, că făcuse o semănatură după tot şartul. Pentru aceasta şi aştepta cu încredere secerişul.

După cîtva timp se duse să vază munca. El şi uitase de întîmplarea cu uncheşii. Cînd colo, unde să aştepte să vază ceea ce ştia el că pusese, văzu că răsărise din sămînţa pusă de el, altfel de buruiană :

„Ce dracu ! zise el. Ce năzdrăvănie de buruiană mai este şi asta. Pălămidă să fie ! Aşi ! că nu seamănă. Scaieţi să fie ! Nu prea are semne. Ei, acum ce o fi, fie, să o las să crească pînă va da rodul, şi atunci voi cunoaşte şi eu ce blestemăţie să fie asta".

După ce mai trecu ce trecu, el se duse iară pe la ţarina lui să o cerceteze. Rămase înmărmurit cînd văzu că buruiana ce ieşise din sămînţă îşi întinde vrejul cît pe colo, că foile au cu totul o altă făptură decît cele pe care le ştia el că fac semînţele ce semănase.

Fluieră, ce fluieră, spre semn că se miră ca de un lucru neaşteptat, şi se întoarce acsă, hotărît să aştepte comedia ce are să i se înfăţişeze.

Încă după niţel timp se mai duse omul pe la ţarină, — căci parcă-i dădea cineva ghes să ştie ce nagodă de buruiană să fie aia şi ce rod are să facă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cînd, se uită în sus, se uită în jos, şi dete peste un vrej care legase şi trufandaua i se arătă ochilor, ca şi cînd ar fi vrut să-şi rîză de dînsul.

Se cruci omul încă o toană văzînd rodul care era numai atîta (să iertaţi), cît o prună şi cu floarea în cap. Se cătrăni de supărare ; şi cum era şi de bufnilă, crunt şi închis la fire, începu să înjure, cam în necaz şi cu jumătăţi de vorbă. Apoi se întoarce acasă ; şi pe toţi cîţi îi întîlnea, pe toţi îi căşuna, şi ar fi vrut să-şi scoată năcazul pe dînşii, parcă ei ar fi fost vinovaţi.

Veni vremea culesului. Castraveţi lui se făcuse cît nu se poate de mai frumoşi. Toţi crescuseră şi se făcuseră cam cît un ştiulete de porumb, drepţi şi fără pic de meteahnă.

Încruşişe omul mîinile, şi cum era de spurcat la inimă, înjură şi semănătură şi tot. După ce se mai ciudi şi mai fluieră, nu ştiu a cîtea oară, a pagubă, îşi zise :

„Voi culege şi eu ce mi-a dat Dumnezeu, şi mă voi duce cu rodul muncii mele la obor, ca fiecare creştin".

Cum zise şi făcu.

A doua zi, fiind zi de obor, se apucă de-şi culese castraveţii, umplu carul cu dînşii, se duse în obor şi începu a striga : „ai, la castraveţi, ai, la castraveţi !"

Care cum venea şi-i vedea marfa, întorcea nasul, rîdea şi pleca, zicîndu-i :

— O, fir-ai de rîs !

Să se prăpădească omul de necaz şi de ruşine ! Nu era destul că muncise o vară întreagă, nu era destul că nu vedea el semne că o să poată prinde ceva după munca lui, acum să-l mai şi facă şi lumea de rîs şi de ocară ?

Cum, necum, el se ţinea bine şi striga mereu la castraveţi.

Auzindu-l strigînd, o cucoană ce venise cu butca în obor, trimise pe fecior să vază ce are.

Acesta se întoarse şi nu zise nimic.

Cucoana îl întrebă :

— Ce are creştinul ăla în car, Ioniţă ?

— Iacă mi-e ruşine să spui.

Şi puind mîna la gură, şi lasînd ochii în jos, ruşinîndu-se începu să rîză de nu se mai putea opri.

— Da de ce, mă, ţi-e ruşine ?

— Zău, cucoană, mi-e ruşine să-ţi spui.

— Spune, mă, nu fi prost.

— Ce să spui cunoană, iacă are carul plin de castraveţi.

— Şi cîte parale cere ?

— Zece galbeni, cucoană.

— Na zece galbeni, dă-i, trage carul la curte şi aşteptaţi pînă voi veni şi eu.

Feciorul făcu tocmai pe tocmai, precum îi poruncise stăpînă-sa.

Şi de unde omul se aştepta la o pagubă însemnată, el cîştigă îndoit şi întreit decît dacă semănăturile lui şi-ar fi dat rodul la care se aştepta.

Vezi că mare lucru este [blagoslovenia Domnului].

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«...ar putea avea autor pe Creangă»

În ce privește scrisul propriu-zis, adică grafia, textul ar putea avea autor pe Creangă. Faptul că este foarte îngrijit în toate privințele, s-ar putea explica în sensul că este o copie de pe un text de prima mînă. Această ipoteză presupune că, probabil, copia avea o anumită destinație, pentru cineva pretențios în ce privește «forma» (poate Maiorescu sau altcineva de la «Junimea»).

Mai puțin probabil, în sensul arătat aici, mi se pare aspectul strict lingvistic al scrisului. Am în vedere anumite forme gramaticale, care sînt specific muntenești : *ăla, o să prindă să vadă, să-și rădă, o să poată*. De adăugat *nițel* (pt. mold. *puțin).*

Dacă acceptăm ipoteza că textul nu era destinat publicării, putem explica prezența acestor «muntenisme» ca un «joc» lingvistic al lui Creangă, ca o adaptare a scrisului său la vorbirea bucureșteană (Maiorescu trăia atunci la București).

Acad. Iorgu IORDAN

2.I.1984

«Numai un expert grafolog»

Autorul desigur că are cunoștință de faimoasa *Poveste a poveștilor*, cu harul ei și cu dibăcie de artist alcătuită.

De data aceasta avem o glumă, căci toată lumea știa că numele de *castraveți* era ceva de ocară. Țăranul spune în glumă că seamănă castraveți ; în realitate se minunează el însuși de ceea ce culesese la vremea recoltei. Totul se învîrte în jurul înțelesurilor acestui cuvînt. În final, țăranul cu ogorul se îmbogățește, cucoana este încîntată de ce-a cumpărat cu bani de aur, servitorul e mulțumit că s-a priceput s-o lămurească pe stăpînă. Singurii are nu se aleg cu nimic sînt țăranii care întorseseră capul și înjuraseră...

Este o glumă fără haz, dar cu dibăcie povestită.

Chestiunea este dacă avem scrisul lui Creangă, și aceasta o poate hotărî numai un *expert grafolog.*

D. MURĂRAȘU

10.II.1984

ÎNTRE «SCRISOAREA I» ȘI «ZOHAR»...

G. Călinescu, în *Opera lui Mihai Eminescu* [1], sesizează anumite idei provenite din *«scrierile Kabbalei (nume așa de des pomenit de Eminescu)»* — spune el, și existente în opera poetului. Consideră posibilă chiar interpretarea *Luceafărului* ca sephiroth kabbalist. Or, după cum vom încerca să dovedim, elemente din Kabbală transpar mai curînd în cosmogonia din *Scrisoarea I*, fără a le exclude pe cele din izvorul temeinic stabilit de istoria literară, care este, după cum se știe, *Imnul creației* din *Rig-Veda*. Iar aceasta, pentru că unele elemente cosmogonice ale Kabbalei se substituie elementelor celuilalt izvor, marcînd adesea prioritate cu aplicare la textul cosmogonici din *Scrisoarea I*.

Despre elementele Kabbalei în opera lui Eminescu s-a scris foarte puțin și, a

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, 1, Editura Minerva, București, 1978, p. 654—655, 659.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

introduce, în cercetările eminescologice, un domeniu relativ nou și destul de straniu, impune a i se face o prezentare cît de sumară [2].

1. Kabbala, cuvînt ebraic, după înțelesul ce i-l arată rădăcina *Kbbl* și care înseamnă ceva primit, primit prin tradiție, se pretinde un sistem semi-teologic și semi-filosofic de interpretare prin excelență mistică a textelor biblice. Luînd ca pretext asemenea texte, cuvintele și chiar literele acestora cu valoarea lor numerică, îmbinîndu-le după anumite reguli, Kabbala caută să pătrundă înspre un înțeles ascuns, mai adînc, dincolo de cel literal istoric. Maniera aceasta, dimpreună cu alegoria și cu formulările criptice abundente, apoi proveniența pretins revelată și evoluția obscură a sistemului, situează Kabbala, în iudaism, cam la nivelul a ceea ce a însemnat gnosticismul în creștinism și, în multe privințe, ea și este un gnosticism specific iudaic.

În ce privește conținutul, Kabbala se împarte în : *Ma'asseh Merkaba* (Istoria Carului), preocupată de perfecțiunea divinității, și în *Ma'asseh Bereschit* (Istoria Creației), ce scrutează universul creat.

Operele ei de bază sînt : *Sepher Ietzirah* (Cartea Creației) și *Sepher Zohar* (Cartea Luminii). Prima și-l presupune ca autor pe rabbi Akiba (mort pe la 120 e.n.), a doua, pe rabbi Simeon ben Yokhai (sec. I e.n.). În genere, Kabbala rămîne în integritatea ei în aceste două opere. Adaosurile posterioare, cele două școli formate în Palestina, la Safed, către sfîrșitul sec. XVI, de către Moise Cordovero și Isac Luria, precum și curentele kabbaliștilor din evul mediu și din epoca modernă nu aduc nimic esențial, fiind preocupate mai mult de partea practică a Kabbalei, dezvoltînd și perpetuînd visuri și exaltări adesea dăunătoare iudaismului. Cu timpul, Kabbala devine o reacție mistică interiorizată a unor adepți izolați de lume.

2. Influența Kabbalei în cultura Europei medievale și moderne s-a exercitat îndeosebi asupra doctrinelor filosofice și mistice, în anumite cercuri ea devenind un fel de modă nouă în preocupările de a pătrunde misterele universului, ale structurii sale fundamentale.

Dintre cei care s-au evidențiat în acest capitol al culturii europene, îi vom aminti pe : Pico della Mirandola, Reuchlin, Agrippa de Nettesheim, Francesco Zorgi, Theophrastus Paracelsus, Hieronymus Cardanus, Johanan Baptist van Helmont, Jakob Boehme, Valentin Weigel, Kircher, Knorr baron von Rosenroth, Kluker, Tholuk etc.

Elemente de-ale Kabbalei pot fi detașate din operele lui Giordano Bruno, Leibnitz, Spinoza, Pascal, Hegel etc.

În literatură e prezentă la Milton, Goethe etc., pentru a se impune apoi romanticilor.

Pe la jumătatea secolului trecut și pe vremea lui Eminescu, se ajunsese la un curent îndreptat spre ideile mistice ale Orientului, în care Kabbala își avea locul bine stabilit. Spre exemplu, în Franța, organul principal al acestui curent era *Lotus*, publicație periodică, în care fondul de idei budiste era completat cu considerații din Kabbala, iar *Isis*, publica o traducere a lui *Sepher Ietzirah*.

La noi, ca apropiat lui Eminescu, M. Gaster era un bun cunoscător al Kabbalei și e posibil ca în discuțiile dintre ei, aceasta să fi constituit obiect cel puțin de curiozitate din partea poetului. Nu este exclus, ca, în această privință, Eminescu să se fi informat și din alte surse, însă sporadic, așa fel că el nu poate fi considerat propriu-zis ca un inițiat în Kabbală, ci doar ca om de cultură, care a asimilat anumite idei din acest izvor, pentru a le folosi ca poet.

În cele ce urmează, vom prezenta elemente din cosmogonia Kabbalei, paralel cu cele cuprinse în textul cosmogoniei din *Scrisoarea I* [3].

1. *«La-nceput, pe cînd ființă nu era,*
   nici neființă.
   Pe cînd totul era lipsă de viață și
   voință...»

Pentru sistemul Kabbalei, substanța divină este unica sursă din care curge etern viața, lumea, existența. Ea se manifestă în 10 forme sau atribute, numite

[2] Ad. Franck, *La Kabbale, ou la Philosophie religieuse des Hébreux*. Nouvelle édition, Paris, Hachette et C-ie, 1889 ; Henri Sérouya, *La Kabbale*, Ed. Bernard Grasset, Paris, 1947 ; *Grande Dizionario Enciclopedico* Fondato da Pietro Fedele. II (Av.—Card.), Torino, 1955, col. 780 ; Dr. H. Graetz, *Volkstümliche Geschichte der Juden*, Zweiter und Dritter Band, Benjamin Harz Verlag, Berlin-Wien, 1923 ; Aug. Ferd. Dähne, *Geschichtliche Darstellung der Judisch-alexandrinischen Religions-Phillisophie*. I, II., Halle, Waisenhaus, 1834.

[3] M. Eminescu, *Poezii — Proză literară*. Vol. I, ediție de Petru Creția, Cartea Românească, 1978, p. 100—104 ; Ad. Franck, *op. cit.* ; H. Sérouya, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sephiroth, împărțite în 3 trinități. Deasupra lor se află *Neființa*, numită astfel, pentru că reprezintă *Infinitul* fără atribut, fără formă, fără calificare, fiind într-o stare de neînțeles pentru noi și fără valoare reală (*Zohar*, part. II). Acest *Infinit*, numit și *Neființa* — devine *Ființă* cînd trece în stare activă, odată cu manifestarea sa prin Sephiroth, în formarea lumii emanației. În starea pasivă a *Neființei* nu există, ca realitate, nimic, paradoxal, nici chiar ea, *Neființa*, nici viață, nici voință.

2. *«Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...»*

Kabbala precizează: «Înainte ca Dumnezeu să se manifeste, cînd toate lucrurile erau încă *ascunse* în El, El era cel mai necunoscut dintre tot ce-i necunoscut...» (*Zohar*, part. I). În *Idra Zuta*, din *Zohar*: «Cel mai vechi dintre cei vechi este totodată necunoscutul necunoscuților; El se separă de tot și nu este separat; ...nu e nimic care să nu fie în El...»

3. *«Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns...»*

Versul acesta redă întocmai o teorie interesantă a Kabbalei, mult apreciată de kabbaliștii moderni. Este vorba de teoria *țimțum*, prin care se redă concentrarea absolută a divinității, la începutul începutului, în propria sa substanță. Este concentrarea care a dat naștere spațiului și aerului primordial. Prin această concentrare, retragere în sine, sau «pătrundere de sine însuși», Dumnezeu se distingea de tot ce-i finit, limitat și determinat, cînd încă nu se poate spune ce este El, ci se exprimă printr-un cuvînt care înseamnă «Nimic» sau «Neființa». «Se numește astfel — se spune în *Idra Zuta* — pentru că nu cunoaștem și e imposibil a cunoaște ce este în acest principiu...»

4. *«Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?»*

Termeni din acest vers: *«prăpastie-genune»* și, mai cu seamă, *«noian întins de apă»*, «apele primordiale», aparțin majorității cosmogoniilor orientale. Kabbala reține *«noianul întins de apă»*. Astfel în *Cap. I*, din *Sepher Ietzirah*, se arată căror principii, căror elemente corespund Sephirothurile: «Primul dintre Sephiroth — spune textul — Unul, este Spiritul lui Dumnezeu cel viu... Al doilea este Suflul care vine din Spirit (în ebraică, *ruah* înseamnă și spirit și suflu). Al treilea este Apa care vine din Suflu... În Apă s-au frămîntat tenebrele și vidul».

5. *«N-a fost lume priceputâ și nici minte s-o priceapă.*
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază».

Starea de întuneric primordial, pe care o presupun cosmogoniile, Kabbala o explică prin acea că *Infinitul* sau *Neființa* era inițial «cu totul ignorat și nu răspîndea nici o lumină» (*Zohar*, part. I). Bineînțeles, acest întuneric nu avea de cine să fie văzut, pentru că.

6. *«Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,*
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace!...»

Pentru Kabbală, aceste versuri, consecințe logice ale precedentelor, se explică prin pacea sau liniștea universală a stării de «țimțum».

7. *«Dar deodat-un punct se mișcă... cel întîi și singur...»*

Cu versul acesta ajungem la cheia de boltă a cosmogoniilor din *Scrisoarea I* și din Kabbală, aflate aici într-o surprinzătoare și precisă identitate de sens și chiar de termeni, sens și termeni ce le aparțin în exclusivitate față de oricare alte cosmogonii asemănătoare, ce le-ar putea reda cel mult prin interpretare, prin deducții. Este locul unde stăruie cea mai concludentă dovadă în această privință.

În *partea I* a *Zoharului* se spune: «(Cel Etern) a început prin a forma un *punct* imperceptibil: era gîndirea sa proprie...»

În *partea a III-a*, vorbind de *Sephira Kether*: «Ea este principiul tuturor principiilor, Înțelepciunea misterioasă... Ea nu mai este acea totalitate confuză, fără formă și fără nume, acel misterios Necunoscut ce a precedat tuturor lucrurilor. Ea reprezintă Infinitul deosebit de finit; numele ei în *Scriptură* este „eu sînt" — pentru că este *Ființa* în sine... unde analiza nu pătrunde, unde nici o calificare nu-i admisă, dar unde sînt toate reunite într-un *punct* indivizibil. De aceea, acest punct se numește *Punctul primordial*».

Pentru a face și mai evidentă identitatea pînă și în termeni de care-i vorba, Kabbala menționează, cu rol hotărîtor,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și *mișcarea* Punctului. În *partea I* a *Zoharului* se spune: «*Punctul indivizibil*, neavînd limite și neputînd fi cunoscut, din cauza puterii și purității sale, s-a extins în afară... așa fel că totul se face printr-o *mișcare*, prin care coboară întotdeauna și astfel este format universul».

8. «...*Iată-l*
Cum din chaos face mumă, iară el
devine Tatăl...»

În *partea a III-a* din *Zohar*, se spune despre *Sephira Kether*: «Primul este Cel Vechi... el e Capul suprem, sursa a toată lumina, principiul a toată înțelepciunea și nu poate fi definit decît prin unitate». Din această unitate emană, paralel, două principii în aparență opuse, în realitate inseparabile: unul masculin activ, *Înțelepciunea*, altul feminin pasiv, *Inteligența*. «Tot ce există — spune textul — nu poate subsista decît printr-un bărbat și o femeie». Aici se arată că Înțelepciunea e numită *Tatăl*, pentru că a generat toate lucrurile prin 32 căi misterioase, prin care ea se răspîndește în univers. Iar Inteligența este numită *Mama*. În textul eminescian, *Mama* provine din «chaos».

9. «*Punctu-acela de mișcare, mult mai*
slab ca boaba spumii,
E stăpînul fără margini peste
marginile lumii...»

În *partea a II-a*, *Zoharul* explică și extinde înțelesul micimii «punctului de mișcare» și aparenta sa slăbiciune: «Cînd Cel Sfînt ...a creat lumea, a gravat în lumea neinteligibilă literele... Iod, He, Vav și He, care rezumă lumile de sus și de jos. Iod reprezintă *Punctul central...*». «Punctul acesta este necunoscut și va rămîne veșnic necunoscut. Este misterul suprem al lui *En-Soph*. Din acest punct misterios iese un firav, fir de lumină care, deși la fel de ascuns, cuprinde toate luminile». Mai departe, textul explică *mișcarea* descendentă creatoare a *Punctului*: «Acest firav fir de lumină primește vibrațiile Celui ce nu vibrează, a Punctului misterios, și reflectă lumina Celui ce nu răspîndește nici o lumină». După Kabbală, vibrațiile reprezintă îmbrățișarea dintre Iahveh și Schekina și formează lumea de sus, care luminează și creează celelalte lumi și, în felul acesta, *Punctul* «E stăpînul fără margini peste marginile lumii».

10. În accepțiunea Kabbalei, versurile următoare din cosmogonia *Scrisorii I* se centrează pe «*colonii de lumi pierdute*» ce «*în roiuri luminoase izvorăsc din infinit*».

În *Cartea Misterelor*, în *Idra Raba* și în *Idra Zuta* din *Zohar*, se formulează o concepție stranie, privind căderea și reabilitarea unor lumi, a căror creație, dinaintea celei a lumii noastre, a eșuat. Textul spune: «Au existat lumi vechi care au fost distruse, lumi fără formă ce s-au numit scîntei». Este vorba de emanația lor spontană din substanța divină, și sînt comparate cu scînteile dintr-un focar comun și care mor pe măsura îndepărtării de sursă. «Pentru ce aceste lumi vechi au dispărut?» — se întreabă *Zoharul* și — explică: «Pentru că Omul încă nu fusese format». Aici nu e vorba de omul obișnuit, ci de Omul Primordial — Adam Kadmon — figură prin care se desemnează suma Sephiroth-urilor. «Cum această formă nu exista încă — mai spune textul — luminile care au precedat-o nu puteau subsista și au căzut în ruine, pînă cînd forma Omului a fost stabilită; atunci ele au renăscut toate, dar sub un alt nume». Prin urmare, aceste lumi și-au pierdut vechiul loc, acela al universului actual, dar cînd Dumnezeu s-a manifestat prin Sephiroth, din acel moment ele mereu reînviază în anumite moduri, pentru a intra sub un alt nume în sistemul general al creației. Ele circulă, «roiuri luminoase izvorînd din infinit».

11. În continuare, ne vom opri asupra versurilor:
«*Avem clipa, avem raza, care tot mai*
ține încă...
Cum s-o stingă, totul piere, ca o umbră-n
întuneric,
Căci e vis al neființii universul cel
himeric».

«Cînd Cel Sfînt... a voit să creeze lumile — zice rabbi Simeon ben Yokhai (în *partea I* a *Zoharului*), El a făcut să iasă o *rază*... Această *rază* a răspîndit numaidecît un număr incalculabil de lumini vizibile; și astfel s-a format lumea de sus. Luminile vizibile ale lumii de sus au răspîndit, la rîndul lor, alte raze, pe care Creatorul le-a făcut palide, și astfel a creat lumea de jos. Se înțelege că stingerea «razei» înseamnă pieirea a toată creația.

Ca o concluzie a procesului cosmogonic kabbalist, în care toate apar din *Neființă* și sfîrșesc în ea prin stingerea razei, se justifică versul: «*Căci e vis al neființii universul cel himeric*».

12. Sfîrșitul cosmogoniei din *Scrisoarea I* este identic, ca înțeles, cu cel al Kabbalei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

După *Scrisoarea I*:

«Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace».

După Kabbală *(Zohar, partea I)*:

«Toate lucrurile din care-i compusă lumea, spiritul și corpul (adică lumea spirituală și cea materială) vor intra în principiul și rădăcina din care au ieșit». Or, după cum am văzut, «principiul», «rădăcina» este *Neființa*, «noaptea neființei». Iar «eterna pace» este revenirea la starea inițială de *țimțum*, la acea concentrare absolută a divinității în esența sa, *«Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns»*.

13. Într-o notă, Eminescu arată că «gînditorul», care confesează cosmogonia din *Scrisoarea I*, «este Kant», iar cel care socoate «cît aur marea poartă-n negrele-i corăbii», este un evreu. Or, din descrierea «bătrînului dascăl», preocupat de un «calcul fără capăt», în frig și în sărăcie, cu «halatul vechi», «gîrbovit și de nimic», «gînditorul» pare a fi mai curînd un «dascăl» kabbalist, decît filozoful din Königsberg; un dascăl kabbalist, izolat cu totul de lumea reală și care, prin contemplarea principiilor doctrinei sale fanteziste și prin calculul «fără capăt», impus de cele trei metode de bază kabbalistice: Gematria, Notarikon și Themura, este mereu în căutarea sensurilor ascunse, compensîndu-și astfel privațiunile și sărăcia adesea proverbiale. Asemenea «dascăli» ai Kabbalei nu erau o noutate pe vremea lui Eminescu, mai cu seamă în Polonia și în Rusia, dar și la noi, cum dovedesc acei «evrei valahi» — ucenici ai celebrului kabbalist din Galiția, Yankiew Leibowitz, supranumit Jakob Frank, întemeietorul sectei Frankiștilor, cunoscuți și sub numele de «schebs».

Idealitatea aceasta a «bătrînului dascăl» se desprinde mai întîi din faptul că doctrina Kabbalei nu poate fi transmisă decît numai unor persoane cît mai în vîrstă, celor sub 40 de ani fiindu-le oprit accesul la misterele ei. Apoi, și mai concludent, este că «bătrînul dascăl» «sprijină lumea și vecia într-un *număr*». Or, numai Kabbalei îi este propriu acest sprijin al lumii și al veciei *«într-un număr»*. Numărul este 10, valoarea numerică a literei *Iod* din alfabetul ebraic, *«Punctul primordial»*, totodată și litera de început a tetragramei inefabile *IHVH*, și sumă a Sephiroth-urilor, cu rol hotărîtor în cosmogonia Kabbalei. Și, pentru că, spre sfîrșitul *Scrisorii I*, «bătrînul dascăl» e asemănător mai mult cu un om de știință pozitivă decît cu un kabbalist, înțelegem că «gînditorul» este sinteza poetică a celor doi, reprezentînd cunoașterea rațională și cea pretins revelată, așa cum i-a conceput, în libertatea sa de creație, poetul.

Concluzii

Pentru istoria literară, *Imnul creației* din *Rig-Veda* este izvorul cel mai sigur de inspirație al cosmogoniei din *Scrisoarea I*. Eminescu a fost preocupat de acest imn, l-a tradus pe la 1876, l-a pus în versuri, apoi l-a folosit în *Rugăciunea unui Dac*, apărută în 1879, și în *Scrisoarea I*, apărută în 1881. Răstimpul dintre cele două creații nu a rămas static; presupune o evoluare, în sensul unei îmbogățiri și din alte surse, contribuind la gestarea și la realizarea celei din urmă. De aceea, privtie comparativ, cosmogoniile din *Rugăciunea unui Dac* și din *Scrisoarea I* prezintă diferențe. Cea din *Scrisoarea I* deschide orizonturi mai largi, e mai amplă în idei și în termeni specifici, este mai independentă față de cosmogonia din imnul vedic și se apropie mai mult de cea a Kabbalei. Unele idei sînt comune ambelor cosmogonii, vădind o eventuală înrudire, sau se pot afla și în alte surse, dar sînt idei și termeni care aparțin numai Kabbalei. Călinescu intuise asemenea elemente, aplicîndu-le chiar la interpretarea *Luceafărului*. Urmîndu-i, oarecum sugestia, le vedem prezente și în cosmogonia din *Scrisoarea I*. Transfigurate în sinteze și expresii poetice, aceste elemente sînt departe de a-l prezenta pe Eminescu în postura unui kabbalist, după cum, sub pretextul izvorului din *Rig-Veda*, el nu poate fi considerat nici ca «guru» indian. Este însă normal să-l vedem ca om de cultură, care a asimilat, indiferent pe ce cale, dar cu destulă evidență — credem noi — și din Kabbală, elemente ce i-au folosit la elaborarea cosmogoniei din *Scrisoarea I*. În laboratorul intim al acestui act poetic avem, totodată, și posibilitatea de a înțelege și admira conformația și potențele geniului eminescian.

(Text prescurtat al comunicării *Cosmogonia lui Eminescu din «Scrisoarea I» și «Kabbala»*, susținută la sesiunea din 22 decembrie 1983).

Zevin RUSU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROFIL CONTEMPORAN

JOCUL MĂŞTILOR ÎN DRAMATURGIA LUI D. R. POPESCU

Creaţia dramatică a lui D. R. Popescu continuă într-un mod propriu drama psihologică şi de idei românească. În acelaşi timp, prin problematica abordată, ea dobîndeşte valenţele larg generalizatoare ale teatrului contemporan, pe ale cărui coordonate se înscrie. În piesele sale, autorul nu se arată interesat atît de epica pură, cît de semnificaţia dramatică a evenimenţialului. Originalitatea inconfundabilă a dramaturgiei sale provine mai ales din teatralitatea ei.

Sursa profundă a teatralităţii în opera lui D. R. Popescu o constituie polemica, evidentă în lucrările sale, împotriva clişeului, a piesei «bine făcute», de o simbolistică facilă. Abstractizarea şi interiorizarea conflictului sînt în cea mai mare măsură urmarea firească a modernizării şi rafinării tehnicii dramatice propriu-zise. Pluridimensionalitatea şi spaţialitatea, care îi deosebesc radical scrierile de «teatrul de lectură», provin din maniera proprie de structurare a coordonatelor universului său dramatic şi din viziunea şi modalităţile concrete de construcţie a personajelor.

În teatrul scriitorului, spaţiul specific este cel limitat, închis. Cadrul scenic materializează condiţia personajelor claustrate în labirint (prizonierat al eului în sine însuşi sau în istorie/timp). În general lipsit de repere concrete şi fără să aibă propriu-zis funcţia de localizare, spaţiul capătă valoare psihologic caracterizantă. El delimitează individul în raport cu ceilalţi (bîlciul, în *Aceşti îngeri trişti)* sau sugerează existenţa rigidă, de mecanism, a umanităţii fără viitor («încăperea circulară», *Luminile paradisului).* tragismul destinelor anonime, închise în umilinţa propriei condiţii (spălătorie la subsol : *Visul sau Damen-vals).*

Ca univers şi loc de desfăşurare a confruntărilor în conştiinţă, spaţiul scenic este conturat sumar. Interiorizarea lui prin simplitatea liniilor este subliniată cu efecte speciale : ecleraj, care marchează, prin alternanţa lumină/întuneric, ritmul psihologic *(«Luminile se sting sau se aprind ciudat, ca într-o coborîre în interior. Moment de linişte. Un fel de stop-cadru cinematografic»). (Pisica în noaptea Anului nou).* sau jocuri de sunet şi imagine : *«În fundul scenei a apărut un ins îmbrăcat ca un balerin, în negru. Cîntă la pian. Silvia, fără să-şi schimbe ţinuta, deci cu vîrsta de acum, intră în amintirile ei. Vocalize». (Aceşti îngeri trişti).*

Abstractizarea şi generalizarea universului dramatic ca spaţiu mitic sînt rezultatul renunţării la orice coordonate exterioare *(Muntele),* sau al schematizării pînă la convenţionalitatea simbolică *(«O casă la marginea unei păduri de brad. În zare, munţi».* Sau : *«Un luminiş într-o pădure. Un izvor. Munţi în depărtare»,* în *Baladă pentru nouă cerbi).*

Distinct şi situat la antipodul spaţiului lăuntric, cel pe care l-am numi *de atmosferă* — întrucît nu reprezintă o exteriorizare a lumii dinlăuntru — se constituie într-un cadru predilect pentru umanitatea în derivă. El este invadat de obiecte care materializează semnificaţiile pieselor lui D. R. Popescu. Acumularea lucrurilor *(Lapte de pasăre),* proliferarea lor pînă la sufocarea individului *(Visul sau Damen-vals)* sugerează închiderea totală, lipsa de perspectivă a existenţei mărunte micburgheze (ca în cazul Emiliei), sau universul ratării. *(«regatul de rufe»,* ca anulare a propriei împliniri prin dăruirea totală faţă de ceilalţi (Silvia).

Asocierea bizară de obiecte eteroclite defineşte un spaţiu paradoxal, specific umanităţii în plină dezagregare spirituală şi pentru care existenţa este deviată de la orice sens sau scop concret şi lipsită de vreun principiu ordonator. Realul,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cadru al jocului psihologic, dobîndește aspectul fantastic de teatral, de recuzită : *«Interiorul unui conac vechi, un fel de fost cîndva poate castel, aflat acum în paragină. O cameră spațioasă. În spate, în mijloc, două uși masive, înnegrite de vreme, evident închise. Cîteva scînduri bătute peste ele indică cert că n-au mai fost folosite de ani. În dreapta, spate, o ușă ce dă în bucătărie. Lateral, stînga și în față, o ușă ce dă afară. În mijloc, o fîntînă acoperită cu o tăblie de masă rotundă ; slujește drept masă. Două scaune în jurul ei. Un pat, în stînga, lîngă care se află o tîrnă de paie. Șapte manechine de lemn, fără cap, fără haine, în spate, în fața ușilor mari și închise ; unul dintre manechine poartă totuși pe cap un joben negru și scofîlcit» (Pădure cu pupeze).*

Concretizare a absurdului, carnavalescul care își pune amprenta asupra acestui univers scenic devine tragic-grotesc. Omul este captiv în lume, izolat chiar în mijlocul ei : «SERVA : *Nu e nimeni... Pupezele cîntă în pădure... La vechiul nostru castel n-are cum să ajungă nimeni, sîntem izolate de lume, sîntem în mijlocul pădurii.* BABA : *Dar pădurea e o lume, draga mea» (Pădure cu pupeze).* El este propriul său prizonier, un ostatic al obiectelor : *«Casa asta e ca o închisoare, ca un coșmar»*, spune Baba din *Pădure cu pupeze.*

O altă coordonată majoră a irealității dramatice (univers poetic sau real-paradoxal) din teatrul lui D. R. Popescu o reprezintă timpul. Subordonat spațiului, în piesele-«anchetă» el aboleşte viitorul. Ca și în tragediile antice, timpul se înscrie aici riguros pe două axe-: trecutul (vreme a vinovăției) și prezentul (moment al ispășirii). În universul fantastic al absurdului *(Pădure cu pupeze)*, timpul este o prezență inexorabilă, continuă și mută («Personajul cu ceas»), care sugerează precaritatea condiției umane aflate sub permanenta amenințare a morții. În ipostaza afectivă și emoțională, timpul înseamnă reîntoarcere și împlinire în același spațiu-timp al iubirii : *«Cei doi se privesc uluiți, neînțelegînd ce s-a-ntîmplat cu Horia și cu ei, muți. Ceasul bate violent» / «Pendula din perete bate mai violent, timpul dintre ei vibrează în aceste bătăi.» (F.M.S.M.L.O. sau Horia sau Lapte de pasăre).* Timpul circular pe care se axează structura ciclică la nivelul actelor *(Pisica în noaptea Anului Nou)* și al motivelor *(Cezar, măscăriciul piraților, Balconul sau Clătite cu urdă și cu mărar)* simbolizează faptul că existența nu este decît o reîntoarcere absurdă și fără ieșire.

Lipsite de conflict exterior și constituind mai curînd profunde dezbateri etice sau demonstrații dramatice riguroase ale unei idei, piesele lui D. R. Popescu pun în ecuație mereu aceiași termeni. Generalizînd, umanitatea este, în dramaturgia sa, reductibilă la cîteva ipostaze fundamentale care ilustrează ambiguitatea, relativitatea psihologicului confruntat cu sine însuși și cu timpul : falsul vinovat, «trădătorul», nebunul-raisonneur, înțeleptul și nebunul, tatăl și fiul (ca repere extreme ale unei deveniri). Eroii aparțin unei lumi lipsite de omenie, care își ascunde cu strășnicie adevărata identitate. Procesul lor psihologic definitoriu este jocul dintre *a fi* și *a părea*, construirea unei personalități false, demistificată de ceilalți. Deveniți simple măști, ca pure construcții spirituale, ei nuanțează în accepție modernă ideea de teatralitate, în opoziție cu eroii clasici, structuri psihice ușor calificabile prin coerență și unitate.

În piesele «anchetă» *(Pisica în noaptea Anului Nou, Pasărea Shakespeare, O pasăre dintr-o altă zi)*, masca are semnificații etice : nici unul dintre personaje nu este ce pare a fi, nu este el însuși (nici nu poate fi identificat cu cel care se crede el a fi). Toți fiind vinovați, nimeni nu are dreptul să acuze. În acest context, măștile sînt interschimbabile. Acuzatul devine acuzator, vinovații se revelează a fi fost victime.

Jocul psihologic între mistificare (mască)/demistificare (esență) este sugestiv ilustrat în *Pisica în noaptea Anului Nou.* Măștile sînt îndepărtate de către ceilalți, care se convertesc astfel, într-un mod propriu, în asasini morali. Demascarea (lui Elizeu ca trădător adaptabil ; a tatălui ca victimă și vinovat fără pată ; a carieristului și ticăloșiei lui Aurel) capătă valoarea simbolică a morții. Nemaiavînd ce ascunde și nici ce să apere, în condițiile în care trecutul îi este descoperit, individul (Elizeu) nu mai poate fi același nici pentru sine, nici pentru ceilalți. Sinuciderea este reflexul anulării imaginii sale «sociale» și înlocuirii ei cu realitatea psihologică respingătoare. Moartea lui Tudor (actul II) reprezintă un dublu asasinat moral (în conștiința lui Aurel, care îi ucide adevărata personalitate, punîndu-i

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o mască falsă, și în propria sa conștiință, silită să accepte masca pentru a salva în continuare aparențele). În «moartea» sa, provocată de demascarea de către frați și desolidarizarea de el a mamei (actul III), Aurel încearcă să-i tîrască după sine pe ceilalți. Prin crima la care îi face pe toți complici, el își ascunde — asemenea pisicii — mizeria conștiinței încătușate de propria-i nimicnicie.

În parabola de esență mitică *(Baladă pentru nouă cerbi)*, masca apare în ipostaza sa folclorică. Prin concretizarea metaforei dramatice în sensul teatrului popular (ca metamorfoză), masca grotescă marchează reîntoarcerea, frecventă în dramaturgia contemporană, la sursele originare ale teatralității.

Pădure cu pupeze ilustrează o altă fațetă, nu mai puțin actuală, a măștii grotești, în spiritul teatrului absurdului. Prin structură, ca și prin construcția personajelor, piesa reprezintă un experiment dramatic aparent integrabil în limitele genului. Umanitatea, care constituie obiectul ei, este abstractă. Ea se reduce la termenii ultimi, generalizanți : Baba și Serva, inseparabile ca tandem stăpîn — servitor (avînd probabil drept model perechea Lucky—Pozzo), iar Insul, Mirele și Miresele, simbol global al lumii exterioare opune absurdului existenței izolate pe cel al unei societăți detractate. În universul dominat de absurd, grotescul nu se poate disocia de ludic, viața însăși însemnînd joc și travesti. Desfășurată în cadrul *Pădurii cu pupeze*, existența nu înregistrează însă lipsa totală a finalității din teatrul absurdului și nici desăvîrșita absență a reperelor ce confruntă omul cu timpul său. Apartenența piesei la dramaturgia absurdului ne apare astfel pur formală. În profunzime, drama se înscrie pe coordonatele specifice creației scriitorului. Din această perspectivă, Baba reprezintă spațiul psihologic neliniștit al conștiinței culpabile, care încearcă să-și acopere vina prin joc (jocul de-a nebunia senilă, de-a Serva și vinovata de crime imaginare). Mijlocul ei de a se ascunde de sine și de ceilalți îl reprezintă travestiul. Scos din contextul comediei facile, al quiproquo-ului și vodevilului, travestiul dobîndește valori specifice. El constituie suportul unei personalități. Îndepărtarea lui trădează vidul sufletesc și inversează relațiile interumane. Evoluția Servei reia ca punct de plecare situația dramatică din piesa lui Jean Genet, *Les Bonnes (Slujnicele)*. În cazul ei, travestiul înseamnă preluarea forței și chiar a destinului Babei (ca și Baba, reușește să-l domine pe Ins și să dobîndească puterea acestuia, dar moare tocmai pentru că devine stăpînă a castelului). Baba și Serva sînt prinse, ca în tragedia clasică, într-un ciclu al crimei și al ispășirii care naște crima. Întreaga existență în acest univers pare a fi reductibilă la asasinat. Omorul cu o anumită finalitate (lupta pentru putere în cazul Babei și Servei) are ca pandant crima gratuită (Mirele și Miresele). Aceștia din urmă sînt metafora unei lumi răsturnate, în care perechea fertilă se transformă în grupul ucigaș. Cuplul inițial se dizolvă (Mirele este însoțit de Mirese), dragostea este degradată (Insul și Baba), celei firești refuzîndu-i-se împlinirea (Insul și Serva).

În teatrul lui D. R. Popescu, grotescul se mai manifestă și prin masca stilizată. Ea conturează profilul umanității limitate la resort. Ca mecanism, individul exponent al ei își reprimă omenescul reducînd la absurd, prin absolutizare, adevărul, sensul existenței și al iubirii (Stih și Rop, în *Luminile paradisului)*. Umanitatea însăși se alienează (reprezentanții ei sînt transformați în porci), trădîndu-și conștiința (Insul, prin supunere ; Rop, prin fetișizarea științei ; Fata, prin limitarea afectivității la iubirea efemeră, carnală) sau integrîndu-se pînă la disoluția personalității în psihologia de grup (chelnerii, în *Dirijorul)* ori neutralizînd individualitatea (Nan, din *Dirijorul)*. Destinul este circular, existența are numai început și sfîrșit, nu cunoaște evoluție *(Luminile paradisului)*. Istoria se scrie pe măsură ce se desfășoară (v. caietul lui Nan).

Dacă masca grotescă și cea psihologică, mijloc de înșelare a celorlalți, ating tragicul, masca-formă de automistificare este expresia cea mai profundă a acestuia *(Visul sau Damen-vals)*. În spațiul închis al unei vieți terne, ea încearcă fără succes să ascundă eșecul existențial al eroinei. Căderea măștii este aici rezultatul integral al unei mișcări interioare, spontane, de autoapărare în fața adevărului dureros, al oscilației disperate între speranță (falsul echilibru dat de ideea că totuși pămîntul este o planetă a vieții, iluzia salvării prin moartea eliberatoare a Melaniei) și realitate (planeta vieții este și/sau, în primul rînd, un spațiu al minciunii, autodisimularea nu poate fi totală, din cauza conștiinței acute a ratării și a spaimei de singurătate, pînă la urmă sufocantă).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tehnica măștilor nu se limitează la D. R. Popescu doar la sublinierea opoziției dintre aparență și esență. Masca nu este amorfă, ci modelabilă, pentru că ea nu acoperă întotdeauna un univers psihologic univoc. *În Cezar, măscăriciul piraților sau Capcana sau Cine îndrăznește să verifice dacă împăratul are chelie falsă* dimpotrivă, ea este extrem de mobilă, metamorfozele sale evidențiind pluralitatea eului și dinamica relațiilor cu lumea exterioară. Aici, aceeași realitate psihologică (ideea de dictator) cunoaște măști diferite, nu alese deliberat pentru mistificare, ci impuse din afară, de o forță supraordonată eroilor. Pe lîngă semnificația sa individuală concretă, personajul capătă valoare generalizatoare, ca exponent al condiției umane. Această extensiune a sensurilor este evidentă în evoluția ipostazelor lui Cezar. El este mai întîi Primul Ins. Neindividualizat ca persoană, se distinge de ceilalți prin perspectiva sa asupra lor : detașare abstractă de uman, ideea dominației tuturor, cinică luciditate. *«Actor-filozof»*, are libertatea — interzisă celorlalți — de a spune adevărul și capacitatea de a demitiza raporturile normale : mecanismul puterii *(«Eu am harul, de la zei, desigur, să transform oamenii în porci»* — în vol. *Acești îngeri triști*, p. 185) ; sensul alienant al istoriei marcat de dominația mediocrității invincibile și de arbitrariul crimei politice ; conștiința tragică a încătușării în limitele destinului istoric : *«Sînt o paiață, pentru voi, ca Piele... O paiață în mîna destinului»* (ibidem., p. 188). Acum se deosebește de ceilalți prin hotărîrea de a-și înfrunta propriul destin. Ca *actor-poet*, Cezar revelează pe deplin sensul demersului său interior : accesul la coroană, depășirea omenescului și autocondamnarea la divinizare *(«Idiotule, dar nu înțelegi că eu vreau să fiu mai presus de un om ? Să frîng starea de om, să mă înalț mai sus decît această stare de om ?» (ibidem*, p. 206). *Actorul-dictator* este cel care părăsește poezia pentru a-și împlini destinul, de fapt pentru a ajunge ceea ce este inevitabil : încarcerat în propria-i devenire.

În acest context, gradația interioară este realizată prin încadrarea măștii în formula teatrului în teatru. Aceasta constituie o modalitate de accentuare a spectacolului, care susține întreg eșafodajul metaforic al piesei și conferă semnificații deosebite jocului măștilor. Afirmarea adevărului este posibilă ca joc și face din erou (Cezar) măscăriciul în sensul bufonului shakespearian : *«Sînt singurul om liber de pe corabia asta, eu, Cezar, căci singurul pot să spun adevărul !»* (p. 184). Echivocul dintre mască și figura reală sugerează jocul istoriei. Adevărul poate fi afirmat doar prin mască (forma sa transfigurată) : ceea ce este fals în planul convențional devine adevăr în cel de substanță. Actorul este poetul propriului rol. Aceasta presupune o dublă proiecție asupra eului (cel care își «regizează destinul» ; Cezar măscăriciul, și acela care îl «interpretează», trăiește exterior ; Căpitanul). Intrînd în viața concretă, Cezar nu mai este poet și deci nu mai poate exista sub înfățișarea veche. Căpitanul, noul nebun, devine Cezar. Materializarea se schimbă, dar ideea de Cezar (dictator) se menține, istoria selectînd mediocritatea.

O categorie de personaje aparte în galeria vastă de tipuri din opera dramatică a lui D. R. Popescu o reprezintă *nebunul*, masca poate cea mai accentuat tragică. Singur sau în tandem, el este personajul care acuză, unicul normal într-o lume răsturnată. *Nebunul* este cel care afirmă adevărul în condițiile unei umanități decăzute (Cezar), răstoarnă vechile raporturi dintre personaje, subliniindu-le anormalitatea *(Nichifor*, din *Pasărea Shakespeare)*, proclamă cu un cinism grotesc supremația falsului, propria sa apartenență la aceasta (Cășină și Băsat, în *Balconul)* sau constituie, paralel cu linia principală a conflictului dramatic, o alta, care ilustrează o lume trecută, perimată, dar omenească, singura normală (Octavia și Veturia, din *Pisica în noaptea Anului Nou)*.

Prin adevărul psihologic al imaginilor scenice alese, ca și prin puterea de sugestie, dramaturgia lui D. R. Popescu nu oferă o morală rigidă, modele sau răspunsuri ferme. Dimpotrivă, piesele sale nu sînt decît formulări ale unor întrebări de acută actualitate pentru condiția umană și ale căror răspunsuri constituie semnificația textului.

Andreea VLĂDESCU-LUPU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SOLITARUL SABATO

Spre deosebire de mulți dintre scriitorii latino-americani, nici la Borges, nici la Cortazar sau Sabato enigmaticul nu provine din recuperarea exoticului, din precipitata pulsație anonimă a magmei populare.

La Borges, mandarinul mitomaniei metatextuale, oniricul se construiește creator prin memoria fantezistă și în alchimia calculată a unei infinite biblioteci imaginare, rezid inefabil și impuls regenerator al livrescului. Visul ca impuls, metaforă și cod este al treziei hiperlucide, cu misterioasele ei lacune și extensii. *«Pentru un european lumea este un cosmos ; pentru un argentinean, un haos»*, spune Borges, iar opera sa organizează tainicul haos al coincidențelor și rupturii într-un cosmos creator al artei care nu ignoră, ci doar sublimează o perpetuă *căutare* umană, tainică, tenace, translînd visul în cotidianul rebel și artificiul în plină problematică sufletească.

Cortazar invocă stăruitor omul, interioritatea sa miraculoasă nicidecum senzaționalul pitoresc și hipnoza sacralizantă a evanescenței. Multiplicarea adesea ironică a perspectivei, tragismul absurdului diurn, misterul fermentînd sub crusta rutinei reiterează acut interogația omului exilat în singurătate, uneori chiar în perplexitate, dar stimulat de bucuriile hazardului, de vitalitatea proteică a surprizelor existenței. Spre deosebire de atîția scriitori ai exilului latino-american, Cortazar refuză pesimismul evazionist al fabulosului nostalgic, orizontul ancestralității, ca și sumarele încolonări justițiare și retorice. Referindu-se, într-un memorabil eseu despre *exil și literatură*, la nevoia de a depăși negativismul *«genocidului cultural»* promovat de atîtea dictaturi latino-americane, Cortazar cheamă la transformarea revoltei în creație, singurul durabil și demn răspuns al artistului, *«maniera specifică»* în care *«își joacă jocul într-un spațiu dominat de analogie, asociații libere, ritmuri semnificante și de tendința de-a se exprima prin șau pornind de la intuiții și emfază»*. Reamintind necesitatea de a recuceri acele *«forțe interioare»* (inclusiv — umorul) care să redea scriitorului coerența și încrederea, îndemnul lui Cortazar refuză falsul frustării și al frazeologiei pamfletare: *«exilul și tristețea trebuie ținute într-o mînă, iar cu cealaltă mînă să căutăm umorul ; el ne va ajuta să neutralizăm nostalgia și disperarea»*). A te defini (împotriva previzibilului) a refuza lacrimogena *«etichetă romantică»*, la fel ca și jurnalismul exasperării, înseamnă, în definitiv, pentru scriitori : *«să ne descoperim în fața teribilei oglinzi care este singurătatea într-un hotel străin și acolo, fără scuza facilă a localismului și a lipsei de termeni de comparație, să încercăm să ne vedem așa cum sîntem»*.

Este semnificativ, pe de altă parte că emblematica figură a Dictatorului — cînd hiperbolizat, ca încarnare supra și subumană a Diavolului, cînd umanizat ca patologie a solitudinii — care tutelează constant o mare parte din actuala literatură latino-americană, aproape lipsește din creația scriitorilor argentinieni de anvergură, poate și pentru că transferă printr-un facil maniheism dramatismul și responsabilitățile individului într-o exterioară încarnare a obscurelor pulsații gregare. Aflat într-o mereu neliniștitoare intimitate cu literatura, fără ca prin aceasta să abdice de la necesara angajare civică, dimpotrivă, artistul autentic sesizează subterfugiile aparent *«scandaloase»*, care amenință adevărata sa profundă *«angajare»* în artă.

Ernesto Sabato nu s-a exilat din Argentina dictaturii cazone pentru a se improviza, din depărtare, combatant și clar-văzător. Mefient față de zgomotoasele confuzii combative pe care le promovează destui dintre confrații săi (și cu care, de altfel, polemizează drastic în ultimul său roman) Sabato se prezintă, ca *«persoană militantă»*, în Argentina acestei epoci de spaimă și teroare, în înduioșătoarea calitate de președinte al *«Comitetului bunicelor pentru recuperarea copiilor dispăruți»*. Sînt *«mai mulți de o sută»* precizează scriitorul, dintre cei o mie sau două mii de prizonieri politici rămași în viață, ca să nu amintim zecile de mii de dispăruți fără urmă...

Dar Sabato refuză și „bizantinismul' estetizant al „tehnicii" literare, instaurată ca zeitate a refugiului elitar și excesul „ludic" al formelor neapărat șocante. În acest sens, prin *substanța* operei și prin obsesia *conținutului*, Sabato se separă net de Borges și, uneori, chiar de Cortazar, stăruind asupra aspirației spre absolut a literaturii, care ar fi să «eternizeze», să dea sens «căutării umane» *(«o iubire, un act de eroism, un extaz»)* ca promisiune a singurului «miracol» posibil...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Felul cum vede Argentina nu contrazice felul cum înțelege literatura și rolul scriitorului. Iată o exactă viziune asupra țării sale : *«Puține țări vor fi existînd în lume în care să se fi petrecut, într-un timp atît de scurt, atît de multe substituiri de valori și ierarhii, și, odată cu ele, o atît de mereu repetată stare de tranzitoriu și nostalgie. Mai întîi au fost conchistadorii care au lichidat un mod de viață băștinaș, visînd în același timp la pămîntul lor îndepărtat ; apoi, indigenii care și-au pierdut propriul sens de viață și au visat la libertatea pierdută ; mai tîrziu, locuitorii din pampas, înstrăinați din condiția lor de către imigranții agricultori ; simultan acestora, bătrînii patriarhi creoli, care au trăit înlocuirea vechilor valori morale, de generozitate și prietenie, de către o civilizație materialistă și nemiloasă ; și, în sfîrșit, noii imigranți, care și-au abandonat voluntar modul de viață pentru a visa și ei la pămîntul străbunilor, abandonați pentru totdeauna în acest continent necunoscut»*.

Sînt opinii care apar nu doar în publicistica scriitorului. *«N-aveți decît să citiți articolul lui Asturias»*, comentează un personaj al lui Sabato care este Sabato însuși în ultimul său roman *Abaddon el exterminador*... *«El pretinde că noi nu sîntem reprezentativi pentru America Latină. Un critic a spus aproape același lucru în Statele Unite : că n-avem literatură națională. Evident, deoarece culoarea locală nu este atît de marcată la noi, acest gen de cenzori nu știu la ce să gîndească ; în fond, ei vor un cadru pitoresc pentru a ne acorda un certificat de bună conduită. Pentru acești etnologi, un negru într-o plantație de banane este real, pe cînd un licean care își rumegă solitudinea într-o piață din Buenos Aires nu este decît o anemică entelechie. Ei numesc realism acest tip de superficialitate»*.

Solitarul Sabato nu este un artist indiferent la furtunile sociale, nici la furtunoasa solitudine nefericită a semenilor săi ; dar, ca toți artiștii fideli omului prin fidelitatea față de artă, adică față de adevărul binefăcător al frumuseții creatoare, nu acceptă confuzele transgresări de criterii și responsabilități .

Sabato, cel care a primit nu doar importante recunoașteri literare, ci și o mulțime de amenințări cu moartea, declară că nu părăsește Argentina pentru că toți cei 27 milioane de argentinieni pot părăsi țara, deci nici el, scriitorul, n-are dreptul s-o facă *(Le Nouvel observateur*, 3—9 iunie 1983). Dar, în aceeași scurtă convorbire, la sosirea la Paris, întrebat asupra părinților săi spirituali, Kafka și Van Gogh, afirmă : *«Romanelor lui Kafka nu le pasă de realism, nu narează grevele feroviarilor din Praga. Ceea ce nu le împiedică să rămînă una dintre mărturiile cele mai profunde care există asupra lumii contemporane. Ele ne-au dat ceea ce Sartre a numit totalitatea concretă a omului...»*. *Totalitatea concretă* a omului, în raport cu realitatea existenței sale individuale și profunde... de la aceasta trebule, probabil, pornit cînd se vorbește de opera lui Sabato.

Nota preliminară a romanului *Printre eroi și morminte* reproduce ca text-reper un fragment dintr-un articol de ziar, 28 iunie 1955, Buenos-Aires, referitor la tragedia în jurul căreia va pivota, de altfel, fără s-o enunțe (anunțe) traseul romanesc : uciderea lui Fernando Vidal de către fiica sa, Alejandra, în vila vechii familii argentiniene, pe care o incendiază, apoi, sinucigîndu-se, eroina. Iar prima pagină din *Îngerul tenebrelor*, ultimul roman al lui Sabato (anunțat de autor a fi și cel din urmă...) menționează : *«Despre unele evenimente survenite în orașul Buenos Aires la începutul anului 1973»*.

Doar simple impulsuri narative par aceste evenimente, cu deloc simple articulări într-o creație care turbionează dramatic în adîncimile «indivizibilului», în faliile subteranului dislocat, din care «aparența» faptelor ridică o materialitate metalică, de o concreteță rigidă, absolută. În preliminarii și consecințe persistă, însă, avalanșa umbrelor amenințătoare, mișunînd în culise macabre ca într-o cețoasă irealitate, dominată de fantasma friguroasă a singurătății. Dilatatul gol nocturn al zădărniciei. Rana unui cer anulat, crisparea malefică a disperării agresive. Acel blestem criptic și iremediabil coborît peste lume, pentru a «produce»... evenimente bune pentru teleradio și jurnale.

Faptele vizibile sînt oarecum anodine în cruzimea banalității lor spectaculoase, de un aspru laconism. «Modelul» lor rămîne chiar relatarea unei crime senzaționale sau știrile privind torturarea unor luptători de guerilă, din rubrica cotidienelor de mare tiraj. Adevărata «față» se revelă, însă, doar prin multiplicarea interiorității și tranzitoriului, în fluide și stranii oglinzi smolite, încrucișîndu-și grotesc carnavalul de măști ale ororii. Aleatoriul existenței ține de superficia ime-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

diatului haotic ; semnificația aparține însă unei nedeterminări scrupulos codificate ecuație mereu extensibilă, sporindu-și perpetuu necunoscutele.

«Cu doi ani înaintea evenimentelor de la Barracas, într-o simbătă din luna mai 1953, un tînăr înalt și ușor încovoiat se plimba pe una din aleile parcului Lezuma...», aceasta este fraza care deschide romanul *Printre eroi și morminte*. Cu doi ani înainte ca în Villa Devoto pe care o ocupa sub nume de împrumut să se descopere *Darea de seamă despre orbi* pe care Fernando Vidal o încheiase, se pare, chiar în noaptea morții (manuscris ce ar oferi, susțineau gazetele, *«o explicație»* pentru definitiv inexplicabila tragedie în care, după ce și-a omorît tatăl, *«Alejandra nu s-a sinucis cu unul dintre cele două gloanțe care mai rămîneau în pistol, preferind să-și dea foc»*), cu doi ani, deci, înaintea acelei sinistre și poate izbăvitoare *arderi de tot «care a zguduit orașul Buenos Aires»* începe, așadar, *de fapt* «evenimentul» ale cărui «probabilități» doar le s(t)imulează și le «caută» romanul Alejandrei.

Cei doi ani redimensionează altfel timpul, pentru că, așa cum ne spune Bruno, confesorul tînărului și amicul Alejandrei (dar și un fel de «antecedent» al autorului însuși, «dublură» parțială, prezumtivă, chiar și un fel de vag, ezitant purtător de cuvînt al romancierului) era vorba, în realitate, de *«o perioadă imensă»* pentru că *«nu se măsura în luni și nici măcar în ani, ci, așa cum se întîmplă cu cei asemenea lui, prin catastrofe spirituale, prin zile pline de o singurătate absolută și de-o tristețe de nedescris, zile ce se lungesc și se deformează asemenea unor fantasme întunecate pe pereții timpului»*.

Așa să arate, oare, fascinanta utopie trăită a «iubirii» ?... *Dragonul și prințesa*, se intitulează patetica uvertură amoroasă a romanului, în care dragostea nu este altfel decît lumea în care își înalță marile vrejuri de flăcări : clepsidră tiranică a unei clipe cît nemurirea : o picătură doar din sîngele negru al timpului, minusculă-uriașă, cît globul întreg, densificînd spaima și visul, cruzimea și pustiul, vulnerabilitatea și întunericul și neputința, ardoarea, nimicirea, plăcerea barbară, puerilă, ca și gingașa îndurerare fraternă. *«Lucrul cel mai ciudat era că el iubea monstrul acela nelămurit : zmeu-prințesă, trandafir-noroi, fetiță-liliac. O iubea chiar pe ființa aceea castă, fierbinte și poate coruptă ce se vîrcolea alături de el, lîngă trupul lui, agitată de cine știe ce coșmaruri îngrozitoare [...] strigîndu-l s-o ajute [...] dintr-o lume pustie și încețoșată»*. Dar Bruno *(«un contemplativ, un abulic»* spune. Alejandra despre cel care, probabil, *«scrie»*, dar *«nu va publica niciodată»*), Bruno și nu tînărul Martin, va «descrie» sfîșietoarea expiere, rana sîngerîndă a iubirii otrăvindu-și propriul izvor de speranță și purificare: *«una dintre tragicele neputințe ale spiritului, dar și una dintre subtilitățile lui cele mai adînci, era imposibilitatea lui de a se manifesta altfel decît prin trup»*.

Omul rămîne adevăratul mister al existenței. În om se află, de fapt, și potențialul Dictator și îndrăgostitul adolescentin și Orbul torționar și enigma amforei pătimașe și orbirea sclaviei gregare. Nu «mitul» pios, nici mitologizarea grandios-umilă, ci rațiunea, sufletul și himera omului propun adevăratul mister, răsucindu-și incandescențele în catastrofele și măreția cotidiană. *«Ce misterioasă e lumea !»* spune Alejandra. *«Numai oamenii superficiali nu-și dau seama de asta. Vorbește cu paznicul din colț, și după ce-i cîștigi încrederea o să descoperi că și el e un mister...»*.

Oricît de tenebroase, halucinantele strategii ale Sectei Orbilor caricaturizează mecanic și grotesc doar subterfugiile, poncifele adevăratei enigme, de ale cărei reziduri se folosesc pentru morbida carnavalizare demențială a existenței, pentru ritualizarea externă a confuziei ; oroarea față de adevărata enigmă a omenescului, virtualitate a libertății, a visului și a iubirii congelează fasta dinamică a vieții într-un sinistru cîmp de operațiuni abuzive, dominat din culisele unei puteri ce se vrea absolută, totalitară, definitiv «separată» (prin privilegiile secrete ale unor decizii omnipotente, care doar astfel, prin arbitrariul calculat al terorii, par misterioase, inaccesibile, înspăimîntătoare). Oarba opresiune dirijată are în vedere o colectivitate masificată, într-un unic trup enorm și supus, care «vede», însă, totul, fără a accede la sursa ascunsă care i-a deformat și degradat clipa ; un trup «global», inert, căruia nu i-a rămas, probabil, altă șansă de solidarizare decît mimetica, altfel codificată, transmițîndu-și semnele bineînțelese, «semne» doar, ale unui alfabet surdo-mut colectiv al revoltei surde, al apatiei înveninate, al muțeniei îndîrjite, amînînd declanșarea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Despre altă metaforă a focului și despre o cu totul altă «orbire» decît cea scrutată de Canetti este vorba la Sabato. Cel ce «orbește» în refugiul său tot mai rupt de lume, construindu-și un turn opac al coșmarului, pe care îl și incendiază într-un soi de ultim act de ruptură și ranchiună, apare ca un biet diletant cabotin. Un cerebralizat, carbonizat, obsesiv refuz al vieții. Scheletul infirm și activ al izolării etanșe. Solitară combustie uscată, nesimțire paroxistică, isterizată, explodîndu-și, în cele din urmă, blestemul frustrării, al rătăcirii oarbe în Rebeliunea bibliotecii ce se «sinucide» pentru a-și omorî credinciosul fanatic, trădătorul și, de fapt, pervertitorul smintit al luminii pe care o promiteau cărțile.

Între «orbirea» eroului lui Canetti și Secta Orbilor, care apare în coșmarul eroului lui Sabato, este diferența între individualismul atroce, exasperîndu-și infirmitatea și forța obscură a masificării și depersonalizării ; poate, într-un anume sens, diferența dintre instinctul agresiv al insului zăvorît în propriul demon (astfel și marginalizat) și agresivitatea automatizată, impersonală a crimei mecanice, de serie. Konrad Lorenz (în cartea sa *Agresiunea, o istorie naturală a răului)* arăta, încă acum 20 ani : *«Dacă umanitatea a supraviețuit totuși, ea n-a izbutit niciodată să se asigure contra pericolului autodistrugerii. Responsabilitatea morală și repulsia de a ucide au crescut, fără îndoială, dar ușurința de a executa un omor și impunitatea emoțională au crescut în aceeași măsură».*

Una din multele somații care revin în *Îngerul tenebrelor* și față de care Sabato stăruie într-o patetică disculpare, fără a se ști, totuși, vreodată, într-altfel vinovat decît de a fi optat pentru o singură «angajare» deplină, cea artistică, privește și simbolistica «Sectei» din romanul *Printre eroi și morminte*... Ce să le explice interogatorilor care-i asaltează conștiința și subconștientul ? Că *«există realități ce nu se pot exprima decît prin simboluri inexplicabile, la fel cum omul adormit ignoră semnificația coșmarelor sale ?»* Și totuși... în romanul Alejandrei se poate descoperi un pasaj care oferă o sugestie, poate tocmai cea care întărîtă ostilitatea numeroșilor «adversari» care hăituiesc autorul romanului-eseu-pledoarie care este *Abaddón exterminatorul*. Se spune la un moment dat în *Printre eroi și morminte : «dificultățile pe care un văzător le poate întîlni în explorarea acestui univers, nu pot fi diferite de cele pe care un spion englez le-ar fi putut întîlni în timpul războiului în sistematicul dar plin de fisuri și de ari regim hitlerist». Secta* poate fi înțeleasă și ca simbol al regimului totalitar, iar potențialul malefic, pe care își construiește premizele tenebroasei utopii a terorii, se află, virtual, în somnolența egoistă și năucă a oricui ; pulsație fulgurantă, doar, adesea ; patologică infirmitate, nu de puține ori, așteptînd să fie activizată, manipulată, încolonată în cazonele valorificări birocratice ale cruzimii și aservirii, ale duplicității, ale indiferenței abrutizante.

Îngerul tenebrelor pare o postfață-mărturie pentru romanul anterior, cronica discontinuă a unei angoase, care reunește, într-un solidar purgatoriu al complicității, inocenței și jertfei, fantasmele creației cu fantomele realului. Confruntînd autorul cu tema-obsesie a operei, acest «jurnal» fragmentar al suspiciunii generalizate, al interogatoriului, al culpei și bravurii, al suferinței și mistificării, convoacă personajelor cărților anterioare, alături de fapte și făpturi din realitatea jur-împrejur estilă. Lectori posibili și «modele» eventuale ale unor noi personaje, lectori revendicativi și răzbunători, dialoghează cu anonimi străini de orice lectură, cărora doar autorul le conferă identitate, în neliniștitoarea confruntare cu însuși personajul Sabato, redus (sau înălțat) la o, de data aceasta, «participare» romanescă *față*.

Despre halucinanta tragedie a solitudinii *«printre eroi și morminte»* s-a spus că este *«una din cărțile secolului»*, dialogînd cu Leautréamont și Lowry. *«marele roman baroc așteptat de dincolo de Capricorn»*. Despre *Îngerul tenebrelor* s-a afirmat că ar fi o *Crimă și pedeapsă* a creației literare. Nu este, desigur, doar cronica «persecuților» la care este supus artistul care a demascat monstrul orb și rapace, barbaria migrînd, proliferînd tiranic dinspre perfidele conjurații paranoice. Nu este doar epura tragic hașurată a cardiogramei crispate și frînte, ca «reprezentare» a unei lumi turmentată de spaime, despiritualizată și totuși însetată de credință și salvare, dar livrată complicităților, confuză și crudă, puerilă și panicată, zbătîndu-se spasmodic în pragul finalului totalitar. Este, în primul rînd și mai ales un «roman total», aspirînd la ceea ce Sabato-personaj evocă într-unul din scurtele «interviuri» intercalate între episoadele epicului mereu întrerupt, exasperat și centrifug al cărții. Adică, tocmai romanul care chiar se «face», sub ochii noștri și cu «participarea» noastră. Din vise, îndoieli, știri de gazetă, convorbiri întîmplătoare, în acea evazivă «hipnoză» care convoacă, din nou, cunoscuții deja Bruno, Martin, Alejandra,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar în care ne vom reaminti și de vulneratul îndrăgostit fanatic care își ucide iubita, soția unui orb, în romanul de debut *Tunelul*, în vreme ce tînărul revoltat Marcelo al actualei Argentine este ucis în interogatoriile poliției iar juvenilul cuplu incestuos Nacho-Augustina se «dublează», parcă, în celălalt cuplu vinovat, tatăl și fiica, arzînd împreună în rugul pedepsei și al purificării. Sartre se întîlnește în zbuciumate pagini întretăiate cu Baudelaire și cu Victor Brauner și cu Che Guevara, întunecatul Schneider cu Issac Orbul, părintele Kabalei moderne, Georgina, femeia pe care Bruno a iubit-o prin fiica ei, Alejandra, pe care n-a putut-o iubi, cu Maria și Juan din *Tunelul*, printre știri cotidiene din Moscova, Roma, Brazilia, Londra, Texas. Personajul Sabato discută cu Bruno, personajul său, iar Bruno nu doar «relatează», ca un zelos reporter și emul, aparițiile lui Sabato pe străzile, în cafenele și casele din Buenos-Aires, ci îl și «imaginează», adesea transferîndu-l în propria sa ficțiune. Confesii, dialoguri, evenimente, inculpări-disculpări-dezbateri, note de jurnal și de corespondență. Și peste toate, sau în centrul lor unificator, himera vie, absorbitoare, a ceea ce am numi *«altul»*. halucinant prin concretețe magnetică, nepersonalizată, dar perpetuă și ubicuă, acel absent-prezent «altul» care impune sartrian infernul, sub forma unei *«priviri care penetrează totul...»*. Diavolul și iubirea, statornicia suferinței și simplista pedagogie a *«omului nou»*, rătăcirea credinței, violența, sumarele somații stînga-dreapta, ipocrizia fanatismului, abulia resemnării, mineralizarea unei lumi atroce în alerta ei rătăcire, devoratoare, noul roman francez al «privirii» și complexul «reptilic» al orbilor cu pielea rece... etc. etc. Un roman ? Da, un roman. Parcă, totuși... un roman. Cu siguranță ; ba, chiar unul dintre cele mai interesante, de vreme ce este de și despre Sabato, care acceptă un fel de tragică «clovnizare» demiurgică a naratorului, captiv între propriile fantasme, încrucișîndu-se cu persoane și personaje de-a valma, între care apare ca persoană-personaj-autor, fără ironică, amară în care își convertește solitudinea, scut curb, fragil și totuși invulnerabil, pentru că aliază misterios vulnerabilitățile toate, forță creativ inexpugnabilă în fața agresiunii realului din jur și din sine. Delimitîndu-se de strategia din *Contra-punctul* lui Huxley, personajul autor Sabato se explică : *«Nu vreau să vorbesc despre un scriitor făcînd parte din ficțiune. Ci de o posibilitate mai radicală : ca autorul de roman, el însuși, să fie în interior; nu ca observator, ci cronicar, ca un martor. Nimic altceva decît un personaj în plus, cu același titlu ca celelalte, care provin din inima sa. Ca un nebun care ar coexista cu dublurile sale»*.

Un scriitor de anvergura lui Sabato nu are nevoie de liniștitoarele adaosuri, fals optimiste, la care s-au considerat obligați recenzenții grăbiți a căuta, în fugarele aparții pure și simple ale cîtei unei siluete episodice «încrederea», «speranța», etc. etc. Convins că în criza profundă a contemporaneității romanul ar fi să revină la *«marile teme pascaliene»*, Sabato se întreabă, inevitabil, asupra «omului» ca (și în) univers. Despre om scrisese cîndva : *«Un neant față de infinit, un tot față de neant, un mijloc între nimic și tot»*. Dacă omul este *«infinit depărtat de ambele extreme»*, iar *«ființa lui nu-i mai puțin îndepărtată de neantul din care se trage decît de infinitul în care este aruncat»*, înțelegem de ce omul-artist, omul creației devine martirul-reper al solitudinii neînvinse care își oferă vulnerabilitatea interogativă ca «semn» de coerență cu sine, cu lumea, dar și ca șansă de comunicare solidară. *«Într-un mare roman fiece cuvînt este pe deplin asumat de scriitor, ca om»* mărturisea Sabato și această profesiune de credință înseamnă o laică profesare a credinței devenită artă, nestrămutată credință în «profesiunea» creatoare a omului.

N-ar fi, poate, de evitat, din această perspectivă, semnificația morții în opera sa ; felul în care moartea «alege» doar pe cei ce merită a-și «transforma viața în destin». Moartea pare să nu-și ofere eternizarea decît celor ce o înfruntă : întruchipări tragice ale revoltei umane, ale neabdicării. Nicidecum validarea neantului, ci paradoxal — fapt (test) de «viață», adică de adevăr, în limita sa tragică, critică, a conținutului de viață, deci de memorie... de durată. Pe teritoriul confuz al celor doar aparent vii, ei care nici nu trăiesc, nici nu mor, în mișunare năucă, în golul avid de gol, n-au cum sta în fața marii pagîne, întrucît risipirea «neangajată» și, în definitiv, inconsistentă, nici viață nefiind, nici nemurire nu poate aspira.

În *Tunelul*, Maria Iribarne, fosforescentă promisiune a iubirii totale, este ucisă de incurabilul neliniștit în căutarea certitudinii umane «absolute» care este nemulțumitul pictor Juan Pablo Castel. Moartea relativ episodicei eroine se oferă ca «pretext» (sau ca destin) pentru «personalizarea» inteligenței, sterilizîndu-se în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

culpă și introspecție, devenită doar voce sfîșiată a singuratecului, pustiit între furtunile damnării, ca pampa însăși. Vie, ardentă, stăruitoare este aici «cauza» tragediei, impulsul revelator, care decupează crud, din fervoarea așteptării, implacabilul semnificant, motivația de a «continua» — prin memorie și întrebare — neîncheiatul dialog cu destinul.

Alejandra, viitoarea ucigașă-martiră a ororii și, poate, a complicității tenebroase, emite — în labirintul friguros și în alegoriile confuze ale cotidianului din *Printre eroi și morminte* — o undă de stranie luminiscență ale cărei urme incerte, de neagră cometă, cu trenă subțire, argintată, morbidă, atrag, într-un magnetism fascinatoriu întreaga figurație romanescă, obligată a se «defini»... Abia în romanul următor ni se va spune despre Alejandra că nu era, în realitate, cea *«pe care unii o imaginau cu melancolie, nici cu atît mai mult cea pe care Bruno a crezut a o descoperi traversînd spiritul său abulic și contemplativ, ci cea a visului și a focului, victima și tortura tatălui ei»*. Regîndind la Alejandra, în *Abaddón, Sabato-personaj* se întreabă de ce tocmai reapariția ei îl recheamă la *«datoria de a scrie»*, în pofida *«tuturor forțelor ce i se opuneau»*, pentru a descifra poate, *«cheia din zi în zi mai ascunsă»*... ca și cum de această frenezie *«depindea nu numai salvarea sufletului acelei tinere fete, dar a sa proprie»*. Și, apăsat de această difuză captivitate : *«dar pentru a fi salvat de la ce ? — era cît pe ce să se strige în liniștea camerei sale...»*.

Romanul *Abaddón — el exterminador* se încheie cu epitaful lui Sabato însuși, înmormîntat — în ficțiune — nu în locul său natal, ci tocmai la Capitan Olmos, spațiul-trecut al familiei de care erau legate personajele centrale din *Printre eroi și morminte*, în pampa dureroasei însingurări. Pe piatra funerară a lui Sabato ar fi gravat doar un singur cuvînt : «Pace». *«La pace aspira, de asta avea nevoie, ca orice creator, ca toți cei născuți cu blestemul de a nu se resemna cu realitatea ce le-a fost dată ca viață și pentru care universul este oribil sau, în mod tragic, provizoriu și imperfect»*, comentează Bruno, prezumtivul altero-ego static, evaziv, geaman doar în «rana» literaturii, nu și în realizarea ei. *«O, fratele meu... tu cel puțin ai încercat ceea ce niciodată n-am avut forța de a înfăptui, ceea ce în mine n-a depășit stadiul unui proiect veleitar...»* șoptește Bruno în final, lîngă fictiva stelă funerară a mentorului și creatorului său.

Ernesto Sabato, născut la Rioja, din emigranți italieni, cu studii științifice la Paris, a părăsit, după susținerea (1937) a tezei de doctorat în fizică, care promitea o excelentă carieră de savant atomist, lumea științei, spre ale cărei turnuri urcate în adolescență a continuat să privească nostalgic. Această aparentă *«trădare a prieteniei»* cu aspirația care-i însoțise un timp călătoria existențială, artistul o vede, însă, ca o necesară *«fidelitate»* față de condiția umană. Schimbarea dramatică a opțiunii, justificate de convingerea că *«metodele cunoașterii raționale nu pot explica mai nimica»*, că *«oamenii sînt străini sufletului pur : sufletul este caracteristica acestei semințiî, sufletul răstignit între timpul trecător și pura spiritualitate, regiune intermediară adăpostind cele mai mari grozăvii ale existenței : iubirea și ura, mitul și ficțiunea, visul și speranța»*.

Norman MANEA

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual

(IV)

Deci, pentru a încheia, aș vrea să vă dau niște mostre ale acestei introduceri a visului profund : Cum se ajunge la visul profund, prin mijlocirea acestei meditații asupra cărții după atîta visare, după toate aceste stratificări ale visării, explorate succesiv.

Iată-l, cu cartea în mînă, întrebîndu-se : «De ce n-ai citit cartea, din moment ce ai cumpărat-o ? Poate te-ar fi apărat de toate astea ! De ce, poate chiar și acum,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cînd stai jos şi o ţii pe genunchi, n-o poţi deschide? N-ai nici măcar chef să-i descifrezi titlul, pe cînd Pierre se ridică şi iese», *(Pierre este numele cu care a botezat el unul din personajele care sînt de faţă, dar care, evident, poate să nu fie numele adevărat al personajului)*, — «pe cînd Pierre se ridică şi iese, iar dincolo de geam luna se înalţă şi scade, de ce nu priveşti decît spatele acestei cărţi a cărei copertă devine ca străvezie, ale cărei pagini albe aflate sub ea s-ar spune că se răsfoiesc de la sine prin faţa ochilor tăi, cu şiruri de litere care nu ştiu ce cuvinte alcătuiesc. Şi totuşi, în această carte, oricare ar fi ea, de vreme ce n-ai deschis-o, dacă nici măcar acum nu ai curiozitatea să-i citeşti titlul; sau măcar autorul, în această carte care n-a fost capabilă să te distragă de la tine însuţi, să-ţi protejeze hotărîrea împotriva eroziunii provocate de amintire, acest semn părelnic al deciziei, să o apere de tot ce a minat-o, de tot ce a negat-o, de iluziile tale. Totuşi, în această carte, ea fiind un roman, nefiind cumpărată absolut la voia întîmplării, nefiind o carte absolut oarecare între toate cărţile ce se publică, ci care aparţine, prin însăşi poziţia ocupată pe raftul acelei librării de gară, unei anumite categorii, prin titlul ei, prin numele autorului ei, uitate acum de tine şi care îţi sînt indiferente, dar care în momentul cumpărării îţi spuseseră ceva, îţi amintiseră ceva pe care nu l-ai citit, pe care nu-l vei citi; e prea tîrziu. Ştii că există personaje semănînd într-o oarecare măsură cu oamenii care şi-au luat unii altora în cursul călătoriei în acest compartiment. Sînt decoruri, lucruri, cuvinte şi momente hotărîtoare ştii că toată acestea alcătuiesc o poveste. În această carte pe care ai cumpărat-o ca să te distreze şi pe care n-ai citit-o tocmai deoarece în timpul călătoriei de faţă voiai ca, în sfîrşit, o dată, în viaţă, să fii tu însuţi integral, în tren, şi care carte dacă te-ai fi putut interesa suficient în aceste circumstanţe, asta s-ar fi întîmplat, deoarece, cartea s-ar fi dovedit atît de conformă cu situaţia ta, încît ar fi ajuns să expună problema ta chiar ţie însuţi. Aşadar, departe de a te distra, departe de a te apăra împotriva dezintegrării proiectului tău, ale frumoaselor tale nădejdi, cartea n-ar fi putut face decît să precipite lucrurile; în care carte trebuie desigur să se afle undeva, fie cît de puţin, fie cît de fals, fie cît de prost spus, un om în dificultate care ar vrea să fugă, care face o călătorie şi care îşi dă seama că drumul apucat nu duce acolo unde socotea el. Ca şi cînd s-ar fi pierdut într-o pustie, sau într-un bărăgan, sau într-un codru ce se închidea oarecum în urma sa, fără ca să ajungă măcar să regăsească poteca ce l-a condus acolo, deoarece crengile şi lianele îi ascund semnele trecerii, iarba s-a ridicat la loc şi vîntul a şters urmele paşilor săi de pe nisip».

Remarcaţi modul cum meditaţia asupra cărţii se preschimbă în visare şi apoi revenim la timpul prezent. «Priveşti spatele cărţii, îţi priveşti mîinile, apoi manşetele cămăşii schimbate azi dimineaţă, dar care sînt murdare deja». *Şi începînd cu aceasta, cartea va trăi o întreagă aventură şi de fiecare dată cînd anumite obiecte (vor interveni) sau unele suite de evenimente vor avea loc, visarea astfel începută va continua.*

Aşa bunăoară, să luăm din mijlocul unei fraze, pentru că am lungi prea mult citind fraze întregi: «Această carte pe care o s-o închizi pentru că ajungeţi la vamă şi unde ar trebui să fie vorba despre un om pierdut într-o pădure ce se închide în urma lui, fără măcar să poată să hotărască încotro s-ar cuveni s-o apuce acum, ori să regăsească drumul ce l-a condus aici, pentru că paşii săi nu lasă urme pe frunzele căzute, adunate, îngrămădite în care se afundă; auzind galopul unui cal care pare să se apropie şi apoi dispare şi simultan un fel de urlet repercutat ca şi cînd însuşi călăreţul ar fi şi el pierdut şi ar chema în ajutor; întîlnind pe neaşteptate un grilaj care îl împiedică să-şi continue calea, de-a lungul căruia trebuie să meargă, respiraţia fiindu-i tot mai grea, însoţindu-se cu dificultatea de a ţine ochii deschişi sub ploaia care începe să cadă cu un zgomot asurzitor; apoi un personaj bine încotoşmănat, înarmat, care scoate la iveală o lanternă de buzunar, lungă, scormoneşte cu lumina împrejurimile; printre miile de stropi zăreşte acest chip chinuit, aceste mîini ce se ridică tremurînd, îi găseşte o carte strecurată la brîu, o deschide în vreme ce ploaia îi spală paginile care se şterg treptat şi se risipesc; izbucneşte într-un rîs şuierător, apoi se chircheşte în ghereta sa asemănătoare unui imens muşuroi de pămînt, lăsînd cale liberă în această carte pe care ai închis-o pentru trecerea vămii, pentru prezentarea paşaportului, bineînţeles, care este altă carte».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi apoi, personajul îşi va continua această aventură nocturnă. «Calea era liberă. De cealaltă parte urma o preerie înaltă ale cărei ierburi imense erau uscate de vînt în zori. Printre tufişurile tot mai rare zăreşte la orizont, dincolo de vălul de colb, profilul unor munţi de care îl separă o surpătură ce se dovedeşte din ce în ce mai adîncă, cu cît se apropie de ea. Un canion pe fundul căruia se ghiceşte un rîu al cărui perete începe să-l coboare agăţîndu-se de ramuri. Dar plantele de care voia să se agaţe sînt smulse din rădăcini, pietrele pe care vrea să-şi sprijine piciorul se sfărîmă, ies din cuibul lor şi se rostogolesc de la un nivel la celălalt pînă ce zgomotul căderii lor nu se mai poate distinge de vălmăşeala generală ce vine de jos, pe măsură ce noaptea se lasă, pe măsură ce fişia de cer devine violetă».

Apoi lucrurile acestea se vor amplifica şi treptat va apare sub nivelul acestei visări un model mitologic şi literar. Spuneam că personajul acesta este un personaj cultivat, în stare să citească greceşte şi latineşte; Coborîrea în Infern din Eneida *lui Virgiliu va fi transformată încetul cu încetul, prin mijlocirea acestei visări:* «Or, cum el asculta de mai mult timp, prostrat, tumultul apei strînse între malurile ce străluceau de nenumărate sclipiri ale lunii care se ridicase în toată splendoarea sa de lună nouă, cu coarnele în aer, ca o barcă plutind între malurile atît de apropiate ale celor două faleze, i se păru că zăreşte de cealaltă parte a rîului ceva ca un galop de cal şi chiar un strigăt, cîteva silabe răsunînd din stîncă-n stîncă, ca şi cînd cineva şi-ar fi dat seama de prezenţa lui şi ar fi încercat să-l găsească. — „Cine-i acolo ?" Merge de-a lungul apei în căutarea unui vad alunecînd în josul malului din ce în ce mai strîns, se prăbuşeşte înainte, se afundă în nisip, înspre pereţe, pe cînd tumultul creşte din pricina rezonanţei, şi iată-l răpit, rostogolit de un vîrtej, zvîrlit asupra unor steiuri pe care se tîrăşte pînă la intrarea unei grote de unde, cu un şuierat, zbucneşte aerul. Pipăie în jurul său pentru a găsi o suprafaţă plană pe care să se întindă, dar trebuie să se mulţumească cu un ungher unde se instalează nu culcat, ci cu tîmpla sprijinită de un perete vertical, desigur o vînă de marmură rece şi lucie ca sticla... Disparitia sa ajungînd să i se pară treptat normală, începe să simtă un miros de fum. Dacă simte fum, înseamnă că cineva trăieşte în această peşteră. Şi se ridică precaut pentru a nu risca să se izbească prea tare de boltă. Înaintează păstrîndu-şi mîinile proptite de stîncă, în vreme ce mirosul îi vine tot mai puternic. La o cotitură zăreşte un foc în mijlocul unei hale mari, năduşite şi pîcloase, puternică lucire portocalie prin aburi. Se apropie, aude altă respiraţie grea, sălbatică, aceea a unei bătrîne împietrite, ce priveşte într-o carte mare fără a mişca din cap, întorcînd pur şi simplu ochii către el, cu un fel de surîs batjocoritor. Şopteşte, dar această şoaptă amplificată devine asemănătoare zgomotului făcut de un tren în tunel şi ceea ce povesteşte ea este foarte dificil de înţeles. Obositor glasul acela. Obositoare savana aceasta... aceste pietre.

— Iar acum ai dreptul să te odihneşti puţin, pentru a mă putea asculta. Ai dreptul să-mi pui întrebările pe care desigur le-ai pregătit îndelung şi atît de amănunţit, pentru că nu porneşte omul la drum atît de primejdios fără pricini temeinice, bine chibzuite, bine hotărîte şi care trebuie să fie înscrise pe cele două foi de hîrtie pe care le zăresc prin aburii şi fumul focului meu, lipite de veşmîntul acela ciudat, ponosit şi decolorat, ajungînd astfel să înţeleg de la ce depărtare vei fi venind. De ce nu vorbeşti ? Îţi închipui că nu ştiu că şi tu ai plecat în căutarea tatălui tău, pentru ca să afli de la el viitorul rasei tale ?

— Atunci cu un fel de sughiţ şi bîlbîindu-se :

— Nu, nu trebuie să rîzi de mine, Sibilo, nu vreau nimic. Nu vreau decît să ies de aici, să mă-ntorc acasă, s-o apuc din nou pe drumul pe care l-am început şi pentru că vorbeşti limba mea, fie-ţi milă de slăbiciunea mea, de neputinţa în care mă aflu de a te cinsti, de a te mări cu vorbele ce ţi se cuvin pentru a smulge răspunsul tău.

— Nu sînt cuvintele tale pe foile acelea de ghid al celor rătăciţi ?

— Vai, nu mai sînt Sibilă ! Şi chiar de-ar fi, a le citi nu pot.

— Du-te, îţi pot da pentru drum aceste două turte coapte, dar tare mă-ndoiesc că vei ieşi vreodată la lumină.

— Să nu existe oare şi o creangă de aur ce să mă-ndrume şi să-mi deschidă ferecăturile ?

— Nu. Nu pentru tine, nu pentru cei ce sînt atît de înstrăinaţi de dorinţa lor. Nu te vei putea încrede decît în licărul nesigur ce va apare de îndată ce acest foc sărman va pieri.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu se mai vede decît un nor dens ce se răspîndește și, în depărtare, prin această ceață acră, o brumă argintie...» *Și își reia mișcarea, apoi se deșteaptă în... compartiment.*

În acest pasaj, după cum vedeți, avem întîlnirea cu Sibila, care este cea din Cumae, aceea care l-a condus pe Aeneas în Infern dăruindu-i o creangă de aur; și știți că pentru a străbate rîul din Infern trebuiau zvîrlite niște turtoaie cîinelui din Infern, lui Cerber, pentru a putea trece.

Încă de pe acum se face legătura cu Virgiliu; ea va fi urmărită ulterior. Am citit acest pasaj în mod special deoarece în interiorul lui, în acest dialog cu Sibila, apare pentru prima dată pronumele «eu» pentru personajul romanului. Vedeți cum, din punct de vedere gramatical persoana a III-a permite pătrunderea în înseși profunzimile personajului **.

Materie de vise

Prof. dr. Henning Krauss: *Doamnelor și Domnilor, fiecare dintre noi, avînd în vedere căldura și oboseala, va fi... este într-adevăr, destul de aproape de starea de vis... Acela care va visa în public în seara aceasta pentru noi este domnul Butor. Visele sale sînt total deosebite de ale noastre și, dacă nu greșesc, el ne va vorbi chiar despre visele lui viitoare. Vă rog.*

Michel Butor: *Mulțumesc foarte mult, dar nu cred cîtuși de puțin că aș avea vise diferite de ale dumneavoastră. În filosofia greacă există un fragment celebru de Heraclit, unde se spune că lumea zilei este identică pentru toată lumea, iar lumea nopții este proprie fiecăruia. Dar socot că lucrul nu e tocmai adevărat. Gîndesc că lumea nopții este și ea un bun comun. Adică, aproape toți visăm la fel; avem aceleași probleme, iar visul este un mecanism care răspunde la fel în aceleași condiții. Există poate oameni care reușesc să viseze mai bine decît alții, să aibă vise mai precise, mai interesante, care izbutesc să profite mai mult de starea lor de vis. Dar ascultînd relatarea viselor, în majoritatea cazurilor recunoaștem foarte bine tipul de povestire visată noaptea și de ceilalți. Visul, cu siguranță v-ați dat seama, m-a preocupat încă de la primele mele cărți. Această parte a existenței omenești, ce se petrece noaptea, în timpul somnului, și care este în general cenzurată, ei bine, eu cred că este absolut indispensabil să ținem cont de ea; dar acest lucru e extrem de dificil deoarece există ceva în vis, ceva care ne împiedică să-l povestim. Cred că e vorba de o experiență fundamentală. Cînd ai familie — și toată lumea începe prin a face parte dintr-o familie mai mult sau mai puțin completă, mai mult sau mai puțin armonioasă —, adesea dimineața se povestesc visele. Careva spune: «Azi noapte am avut un vis extraordinar...» Și toată lumea solicită să fie povestit, pentru că fiecare cunoaște din experiență că într-adevăr în vis e posibil să apară extraordinarul, care ne poate conduce, cine știe... Dar după cum știți, în general, povestirea se curmă brusc. Adică persoana care a spus că a visat ceva extraordinar, din clipa cînd i se cere să istorisească începe să se tulbure, își găsește anevoie cuvintele iar la capătul cîtorva fraze spune: «Nu mai mi-amintesc». Foarte rar poți obține, după trezire, o relatare frumoasă a unui vis, iar în literatură, narările de vise bine documentate, așa cum se afirmă despre o pictură că e documentată, narările de vise despre care se știe că au fost visate într-o noapte precisă și că au fost transcrise imediat după aceasta sînt extrem de rare. Iată de ce m-am interesat atît de mult de una dintre unicele narări documentare asupra unui vis de cîte avem în literatura franceză, singura în orice caz existînd în opera lui Charles Baudelaire, anume visul pe care-l povestește unuia dintre prietenii săi, Charles Asselineau, și pe care l-a găsit atît de extraordinar încît a simțit nevoia să-l noteze îndată ce s-a deșteptat, pentru a-l trimite acestui amic. Atunci m-am străduit să analizez visul acesta în raport cu opera lui Baude-*

** Aici se încheie conferința lui Michel Butor despre romanul său *La Modification*. În continuare punem la dispoziția cititorilor noștri textul conferinței *Materie de vise*, susținută de renumitul scriitor la Augsburg, în fața aceluiași auditoriu, în cadrul *săptămînii Butor*. Transcrierea și tipărirea acestuia sînt, ca și în cazul precedent, o premieră mondială. Aducem și pe această cale, încă o dată, mulțumiri profesorului dr. Henning Krauss și colegului dr. I. Constantinescu, ce ne-au acordat privilegiul publicării paginilor de față. *Notele* de subsol ne aparțin. Ele sînt menite să introducă mai exact în atmosfera și problematica textului cititorul român (*n. ed.*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

laire într-o carte intitulată O istorie extraordinară [1], doarece acest vis a avut loc a doua zi după apariția traducerii făcute de Baudelaire din primul volum de Istorii extraordinare de Edgar Poe. Și, lucru evident, conținutul visului este strîns legat de acest eveniment foarte, foarte important din viața lui Baudelaire.

Vedeți dar, că visăm toți și toți acordăm o mare importanță acestei părți din activitatea noastră, dar toți ne temem de visele noastre; există în ele ceva care, simțim, poate fi periculos și toți ne aflăm în dificultate cînd e să ne povestim visele. Deci, în mod evident, visul joacă un rol în societate sau, să spunem, în religie, în literatură, un rol considerabil dintotdeauna; există vise importante care transformă realitatea. Studiul visului a cunoscut un capitol nou din clipa cînd Freud a considerat că visul poate fi un simptom.

Plecînd de la această carte foarte renumită, Traumdeutung, Freud s-a străduit să folosească visul ca pe un fel de limbaj codificat care permite să fie înțeleasă o serie din dificultățile pacienților. Și iarăși în mod evident, Freud ne-a învățat multe despre vis. Dar nu ne-a învățat destule. Nu ne-a învățat destule, din două motive. Mai întîi fiindcă a considerat visul doar ca un simptom. Adică Freud socotește visul ca manifestare a unui număr de tulburări. Cel ce visează este, dacă vreți, bolnavul existent în fiecare dintre noi. Și un atare mod de a privi lucrurile nu poate, este lucru limpede, să-l satisfacă pe scriitor, pe poet, pe pictor, care au experiența foarte viguroasă a ceea ce se află creator în cuprinsul visului.

Deci visul nu poate fi considerat numai simptom a ceva, ci trebuie considerat el însuși o realizare. Nu numai o traducere a realității, ci ca fiind o realitate prin el însuși. Și în al doilea rînd, pentru scriitor, în pofida întregii contribuții a lui Freud, ceva totuși lipsește, este vorba de analiza problemei narative a povestirii visului. Vorbeam despre asta încă de ieri, apropo de Portretul artistului ca maimuță tînără [2], nu cunoaștem decît prin mijlocirea povestirii. Cunoaștem realitatea în mare parte prin mijlocirea povestirii visului. Dar avem de asemeni aprehensiuni directe, de exemplu vă văd în clipa aceasta. Pe de altă parte pot beneficia de povestiri care nu folosesc limba; astăzi e posibil să filmăm ceea ce se petrece acum, se pot face poze la ceea ce se petrece acum, iar ele reprezintă niște documente privind această realitate, altele decît documentele povestirii, documente în sensul strict al cuvîntului. Dar în privința visului nu avem nici un alt fel de document despre ceea ce a visat cineva decît ce ne povestește el. Desigur, unii pictori ne pot da imagini ale viselor lor. Există o acuarelă faimoasă de Albrecht Dürer ce ilustrează povestirea unuia dintre visele sale. Pentru mine, este un document de o valoare inestimabilă. Dacă scrisoarea lui Baudelaire reprezintă singurul vis documentat pe care ni l-a lăsat, ei bine, acuarela lui Dürer constituie una dintre rarele imagini ale visului documentat. Vedeți așadar că a cunoaște visul prezintă dificultăți enorme. Mijlocirea o face aproape totdeauna povestirea visului și tocmai datorită faptului că ne folosim de narareа visului ca mijloc al cunoașterii viselor, apar toate întrebările care se pot pune în legătură cu narațiunea în general. Anume, mai tot timpul ne povestim visele conform unor scheme narative pe care le găsim în literatura ce ne înconjoară, literatură în sensul cel mai general al cuvîntului. Ea poate fi reprezentată de Biblie, de manualele de istorie, de romanele considerate ca marea literatură, ori de romanele considerate ca literatură proastă, sau de cîntece, de filme etc. Inventarea cinematografului transformă de altfel profund relația noastră cu narațiunea. De cînd există cinematograful povestirile noastre au devenit mai vizuale. Avem nevoie, dacă vreți, de o ilustrare fotografică sau cinematografică, mult mai importantă decît cele cîteva instantanee pe care ni le puteau pune la dispoziție narațiunile picturale de altcîndva. Iar această importanță narativă a cinematografului reprezintă una din pricinile, una dintre rădăcinile a ceea ce s-a numit Noul Roman în Franța, pentru care imaginile vizuale au avut o importanță enormă și în numele cărora scriitorul dorea să încerce să rivalizeze cu cinematograful în privința capacității de vizualizare. Ei bine, cît privește narareа visului, acum avem posibilitatea să folosim referiri cinematografice cînd ne povestim visele fie cît de puțin. Și lucrul e foarte important, visele noastre sînt, dacă vreți, ne rămîn organizate într-un mod mai vizual. Totuși, înainte de toate, ceea că dăm este un text. Și acest text trebuie analizat ca un text. Narareа viselor e un gen literar.

[Va urma]

(Transcriere, traducere, și note: Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

[1] *Une histoire extraordinarie*, 1961.

[2] Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RESTITUIRI

PAGINI REGĂSITE DIN «JURNALUL» LUI C. A. ROSETTI

Jurnalul meu [1] de C. A. Rosetti, cunoscut pînă nu de mult după titulatura — *Note intime* — pe care a dat-o fiul său, Vintilă C. A. Rosetti, unei versiuni cenzurate în familie, este într-un proces continuu de recuperare și întregire. Acum un deceniu, istoricul Stan Apostol publica noi pagini din acest *jurnal*, completîndu-l cu însemnări inedite din vremea revoluției de la 1848 și a începutului exilului pașoptist [2]. Spațiul lacunar a rămas însă pe mai departe ca o rană pe această operă de intimitate, pe care C. A. Rosetti a ținut-o și a purtat-o cu el, timp de două decenii. L-a scris în ani de tinerețe aventuroasă, în timpul captivității pe ghimie, în exil, în călătoria spre hotarele țării, din 1853—1854 ; a avut în el pe ultimul și inseparabilul *alter-ego* în așteptarea vizei de intrare în Rusciuc, în vara lui 1857. În orice moment al vieții, între octombrie 1844 și 1857, *Jurnalul* a fost nedespărțitul său tovarăș. Acesta este unicul document al înregistrării mersului istoriei noastre pașoptiste chiar de către unul dintre principalii motori de conștiință și de faptă ai ei. C. A. Rosetti l-a abandonat odată cu revenirea în țară, în vara anului 1857, socotind că atunci se încheia o vîrstă a vieții sale. Ziarul *Românul* venea, într-un fel, ca un *jurnal public*, C. A. Rosetti dăruindu-i toată forța și talentul său scriitoricesc și gazetăresc de luptător pentru împlinirea idealurilor pașoptiste.

Pregătind ediția de corespondență C. A. Rosetti—Maria Rosetti, mi-au apărut, în «hîrtiile» din arhiva scriitorului, pagini cotate la scrisori, datarea inducînd în eroare pe operatorii tehnici ai fondului documentar. Categoric, nu e vorba de nici o epistolă. Cine cunoaște stilul și ritmul de notare în *Jurnalul meu*, descoperă pe loc că este un fragment din *Jurnal*, rătăcit și confundat cu corespondența. Iar aceste pagini aparțin tot «călătoriei pe Dunăre», care marca începutul exodului pașoptist. Paginilor de jurnal, descoperie cu ani în urmă, li se adaugă noi însemnări zilnice, completînd calendarul aventurii capilor revoluției de la București, după 13 septembrie. Vintilă C. A. Rosetti preciza că după 6/18 iunie 1848, tatăl său întrerupsese *Jurnalul* din cauza izbucnirii revoluției, reluîndu-l în 2 decembrie 1848, cînd ajunsese la Paris [3]. Nici el nu știa adevărul ! Noile file de jurnal vor proba de la sine existența *Jurnalului* în călătoria pe Dunăre. C. A. Rosetti a fost conștient de măreția momentelor ! Paginile de față completează jurnalul pe luna octombrie, apărînd în imagine Bălcescu și Brătianu, apoi pictorul Rosenthal care, deși eliberat, continua a-i întovărăși pe arestați de pe țărm, alături de Maria Rosetti.

Însemnările, notate în grabă, sînt făcute cu creionul pe foiță, aflată într-un grad de uzură limită. Deja marginile și unele porțiuni din text sînt șterse, lectura reconstituind cuvintele după fragmentele grafice ale literelor.

Un alt moment de grație pentru memoria acestui visător constructor al României secolului al XIX-lea, va fi atunci cînd se vor afla paginile din *Jurnal*, la întoarcerea în țară, în 1857, de care avem informații din corespondența sa, și care ar încheia memorialistica rosettiană a exilului de la 1848.

Marin BUCUR

---

[1] C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.
[2] *Călătoria pe Dunăre a revoluționarilor exilați de la 1848. Însemnări inedite de C. A. Rosetti*, în *Studii*, tom. 26, 1973, nr. 3, p. 525—530.
[3] Vezi volumul *Lui C. A. Rosetti*, București, 1916, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MATEIU I. CARAGIALE – LABIRINTUL COPILĂRIEI

Mateiu Caragiale s-a născut în a douăsprezecea zi a lunii martie 1885 (iar în stil nou, în cea de a douăzeci și patra), la orele două și cincisprezece minute, cum explicit este menționat în actul său de naștere [1], în București. Data venirii sale pe lume este însă cu o jumătate de oră mai târzie (2¾ p.m.) într-un buletin de naștere mult ulterior, solicitat în vederea căsătoriei. Apare în actul de naștere ca fiu al Mariei Constantinescu, de ani douăzeci și de profesie rentieră, locuind în suburbia Sf. Vasile, pe strada Frumoasă la numărul 14. Cel care înfățișase pruncul autorităților se numea, în grafia actului de naștere respectiv, Ioan L. Caragiali, de treizeci și trei de ani, de asemenea rentier și locuind în aceeași casă cu tînăra mamă — aceasta era chiar modalitatea unei recunoașteri tacite a paternității. Unul dintre martori, Matei Smedeanu, dăduse pruncului numele mic, îi era deci naș. Calitatea de rentier, declarată de părinții lui Mateiu, era un eufemism admis de legiuitor, cînd cei în cauză nu intenționau să treacă în acte sursa reală a mijloacelor de existență.

În cazul respectiv, nașul, personaj politic ploieștean de oarecare platformă, lucra în conducerea Regiei monopolurilor, tatăl copilului își cîștiga tot acolo existența, sub protecția șefului său, ca mic funcționar, iar mama muncea în aceeași întreprindere, fie tot ca mică funcționară, fie chiar ca simplă muncitoare. Situația nu conținea nimic care să fi pretins vălul tainei, dar este de presupus că în momentul declarării noului născut, ambii părinți se pregăteau să înceteze sau încetaseră de a mai fi salariații Regiei unde, cu certitudine, se și cunoscuseră.

Numai cu cîteva luni înainte, la 13 noiembrie 1884, avusese loc prima reprezentație a piesei *O scrisoare pierdută*, autorul ei fusese chemat de două ori la rampă, ceea ce însemna, pe atunci, un mare succes, piesa întrunise unsprezece reprezentații consecutive. Încurajat de succes, dramaturgul putuse părăsi un post stabil dar modest, pentru himera unei vieți nutrite din creații artistice. Mamei lui Mateiu însăși împrejurarea de a naște în afara căsătoriei, de a avea deci pe brațe un copil pe care trebuia să-l crească singură, îi interzicea lucrul mai departe în atelier. Plutim, oricum, în zona supozițiilor, în lipsa datelor sigure.

Într-un proces-verbal [2] din 1923, destinat a reconstitui actul de naștere al lui Mateiu — dat ca pierdut — acesta se naște în pitoreasca localitate Tușnad din județul Brașov, pe douăzeci și patru martie, iar mama sa poartă numele Pitești eanu. În actul de căsătorie al lui Mateiu, mama sa, în continuare fără profesiune, este împinsă și mai departe cu domiciliul : la Viena, în Austria.

Aplecarea către teatru a părintelui lui Mateiu s-a dovedit fatală legăturii cu Maria Constantinescu. Numit director general al teatrelor la 2 iulie 1888, I. L. Caragiale face, din loja acestui post, de mare lustru în epocă, noi cunoștințe mondene, dintre care cea mai prețioasă a fost Alexandrina Burelly, fata mijlocie a unui distins arhitect bucureșteam de origine italiană, tînără frumoasă și inteligentă de care s-a îndrăgostit fulgerător, obținîndu-i mîna la scurtă vreme, încît la 7 ianuarie 1889 avu loc nunta. Ceva mai înainte se situează și data cea mai tîrzie posibilă a traiului semi-marital cu Marla Constantinescu, de unde rezultă că pe cînd copilul ce purta numele de familie al mamei nu împlinise încă patru ani, nu se mai putea vorbi de armonie și de planuri de viitor în casa de pe strada Frumoasă numărul 14.

Două fotografii din epocă [3] ni-i arată împreună pe părinții lui Mateiu : una, de grup, în care apar și niște militari, cealaltă la țară, de asemenea în aer liber, la poalele unui mare stog de fîn. Aici, Mateiu, în vîrstă de doi ani, stă vesel în fîn, în planul cel mai ridicat al cadrului, pe cînd în planul mijlociu domină un personaj mustăcios, tînăr — deci mai degrabă fratele Mariei Constantinescu, decît Matei Smedeanu — care face un gest teatral, vînturîndu-și

[1], [2] Arhivele Statului, Municipiul București, Colecția stării civile a anului 1885, nr. 1525 ; vezi și Buletin de naștere pentru înscrierea la Facultatea de Drept, din 1907 și reconstituirea actului de naștere nr. 400/1923 ; (Proces-Verbal destinat a ține loc de Act de Naștere numai pentru Căsătorie). Actele au fost reproduse cel mai recent în vol. *Mateiu I. Caragiale-Dosar al existenței*, pp. 283—295, Edit. Muzeul Literaturii Române, 1979.

[3] Vezi Ion Roman, *I. L. Caragiale*, Ed. Tineretului, 1964, p. 176.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

protector pălăria, cu brațele deschise asupra perechii de la poalele clăii. Un cal înhămat stă cu botul în fîn, dramaturgul are o cochetă pălărie de paie și o impecabilă legătură la gît, Maria Constantinescu, împobobită și ea cu o pălărie de soare ni se înfățișează zveltă, elegantă și frumoasă, cu părul strîns, ovalul fetei pur, dar mai puțin veselă decît ceilalți, cu toate că bărbatul care i-a dăruit un copil o privește ocrotitor. Din aceeași perioadă ne-au rămas și două fotografii cabinet [4], una în care Mateiu odihnește, cu picioarele încrucișate, într-un fotoliu de pai și o alta în care schițează un început de zîmbet pe genunchii tatălui său care, în circumstanță, renunțînd la ochelari, aruncă o privire mioapă către obiectivul fotografic. În ambele fotografii copilul este robust și bine îmbrăcat, chiar luxos, în gustul epocii care deghiza băieții în fetițe, învesmîntîndu-i în rochiță.

Despre anii copilăriei, Mateiu I. Caragiale nu a scris nimic în *Jurnal* sau în vreuna din notele cu caracter autobiografic. Un singur pasaj, literar însă, din *Craii de Curtea-Veche*, acela în care Pantazi își povestește copilăria, la umbra mamei sale — și a mamei Sia! — ne produce un început de indicație, și nu atît sub raportul dintre personaj și autor, cît sub acela, mai difuz, al elaborării textului. În capitolul *Spovedanii* este vorba de numai începutul unui aliniat: *«Dar copilul atît de alintat nu era vesel»*. Perpessicius a avut ideea de a reproduce în facsimil ciorna textului [5], unde de mai bine de nouă ori este reluat motivul: *«eram un copil bun și cuminte» — «prea cuminte chiar pentru un copil», «copilul atît de răsfățat era bun și cuminte» — «era un mic visător», «era tare bun și cuminte»* etc., etc. Este posibil ca definitivarea textului să fi fost la fel de laborioasă în privința tuturor celorlalte paragrafe, dar aici remarcăm înverșunarea scriitorului de a găsi formula optimă la un pasaj dintre cele mai curente și de minimă importanță în economia spovedaniei, căci de faptul că Pantazi fusese un copil cuminte nu se leagă nici o consecință majoră în narațiune. Diagnosticăm un act de narcisism nostalgic. Pe foaia fascimilată se mai găsește, jos, în dreapta, portretul sumar, în peniță, al unei femei ale cărei trăsături au aerul de familie al lui Mateiu. Dacă, involuntar sau cu voie, prozatorul a schițat un portret matern pe acea pagină de manuscris, atunci în funcție de talentul la desen al miniaturistului, mai privim o imagine a Mariei Constantinescu. Altfel, ambiguitatea textului, care numește în continuare, în versiunea definitivă, *«acea ușoară melancolie a firilor prea simțitoare, așa simțitoare că pînă și mîngîierile le fac să sufere, pînă și plăcerea le rănește»* poartă asupra unei disculpări tocmai în privința celei mai fragede vîrste, hotărîtoare în formația sufletească. Să fi fost Mateiu Caragiale încă din copilărie un hipersensibil?

Rămasă în voia soartei, cu puține mijloace, Maria Constantinescu își va fi revărsat asupra fiului unic toată iubirea și durerea, îi va fi dăruit întreaga ei personalitate, poate remarcabilă, îi va fi făcut confesiuni ce nu se adresează unui copil, plîngîndu-se amar de fuga tatălui, surescitîndu-i astfel sensibilitatea, trezindu-i atenția asupra vicisitudinilor care întovărășesc viața celor resemnați într-o condiție umilă. Sîntem, evident, mai departe în domeniul ipotezelor, îndemnați a-i aplica lui Mateiu schemele clasice ale complexului bastarzilor, dacă un asemenea complex există. În cele mai multe scheme de acest fel, bastardul este un triumfător sub steaua tatălui, ascunsă, dar în absolut prezentă. La opusul acestei configurații se află figura simbolică a orfanului, refuzînd masca grotescă a înlocuitorului patern. Mateiu se va comporta mai degrabă ca un orfan decît ca un copil nelegitim și va contesta imaginea reală a tatălui, construind o alta, aberantă. Oricum, nu va ține partea tatălui său în nici o împrejurare.

Sub acest unghi, putem considera că neînțelegerile, conflictul dintre părinte și fiu datează chiar din mica copilărie a lui Mateiu, adică dintotdeauna, întocmai cum adeveresc și mărturiile celor mai apropiați — Tușchi Caragiale, sora lui, de pildă. Prin același mecanism de substituție, termenii mezalianței părinților se răstoarnă, mama devine necunoscută. Totuși, în căutarea diplomei nobiliare salvatoare, Mateiu va fi determinat să recurgă tot la ascendența paternă, ceea ce anulează în parte construcția propusă. De numele Caragiale se va folosi cu satisfacție, ori de cîte ori va fi cazul, ca de un bun cîștigat și, cel puțin într-un rînd, de situația de fiu al dramaturgului.

[4] B.C.S. Fondul Saint-Georges LXIX/0—1 și Muzeul Literaturii Române, 3530.
[5] *Mateiu I. Caragiale, Opere*, Ediție definitivă îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1936, p. 117.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În fapt, dotat cu un puternic simț al familiei, Ion Luca Caragiale nu și-a tăinuit întîiul fiu, ci l-a adus în mijlocul noii sale familii, cu consensul soției. Aceasta îi dăruise două fetițe, curînd răpite de molimă, apoi un băiat — Luchi — și o fată — Tușchi — dimpreună cu care Mateiu și-a petrecut copilăria. În noul mediu, Mateiu se bucura doar de o parte a afecțiunii, nu de cea mai mare, steaua căminului fiind Luchi, considerat copil minune. Tot așa, din păcate, nici în casa tatălui său nu domnea belșugul, familia se muta frecvent, din locuințe modeste în altele cu chirie și mai scăzută, în perioade lungi și critice trăia din împrumuturi arareori restituite la timp, făcea datorii. Fostul director general al teatrelor din România exercita profesiuni profane, fără să izbutească nici acolo, încît, hărțuit de griji și împiedicat să scrie în liniște începea să manifeste primele simptome ale unui complex de persecuție. Din literatura sa decurge că n-avea drag de copii și se știe că, acasă, se comporta cu severitate, spre a-și asigura climatul de reculegere necesar scrisului. Nu este exclus să se fi purtat mai cicălitor cu Mateiu, ca răsunet paradoxal al unui sentiment lăuntric de culpabilitate sau, dimpotrivă, pentru ca astfel să-l protejeze în situația de copil venit dinafară. În asemenea împrejurări stînjenitoare ,cu răsunet zilnic, dar care afectau prea puțin buna dispoziție a fraților săi vitregi, ce-i păreau cu atît mai străini, se va fi născut în el tendința secesionistă, dorința de a fi altfel, unic și imprevizibil, insondabil, intangibil, apărat de arma rezervei, tăcerii și refuzului. Și aceasta este o schemă discutabilă, firește. Despre mama sa vitregă, femeie cu suflet nobil de altfel, Mateiu n-a vorbit de rău în *Jurnal*, cu Luchi s-a înțeles destul de bine, iar dacă pe Tușchi a calomniat-o, în același *Jurnal*, faptul poate fi referit la o altă perioadă mult ulterioară cînd, dispunînd prin măritiș de o bună situație materială, Tușchi nu s-a grăbit, probabil, să-l ajute pe Mateiu aflat în indigență.

Bunele rezultate școlare obținute de Mateiu în clasele primare ne relevă inteligența băiatului, disciplina în studiu și o anumită ambiție. Fost el însuși profesor și revizor școlar, I. L. Caragiale avea experiență didactică și o mistuitoare dragoste pentru limba română (se făcea că o cunoaște ca nimeni altul !), pasiune pe care va fi trecut-o și fiului său mai mare, precum și celui mai mic. El știa să recompenseze silința la studii, să dezvolte capacitățile intelectuale ale copiilor lui. Despre Luchi Caragiale se poate spune, astfel, că a fost un hiperintelectual, cu lecturi enorme care, susținute de memoria fenomenală a familiei, îi rătăceau opiniile, cu vorbele lui E. Lovinescu, în pădurea argumentelor neconvergente. Cu o memorie asemănătoare, cu aceleași sau aproape aceleași lecturi, precum și cu altele, exclusive, Mateiu și-a format de timpuriu o personalitate. Faptul că grafia lui din anii școlii seamănă pînă la imitație cu aceea paternă ne îndreptățește să presupunem că I. L. Caragiale se va fi aplecat cu cea mai mare grijă asupra caietelor fiului său, conducîndu-i mîna, inculcîndu-i farmecele retorice ale literei, atît de agreată, pe atunci, prefigurație către idee a traiectului armonios al cernelii pe hîrtie. Plăcerea pentru forme ortografice perimate, a lui Mateiu, vine de acolo, din copilărie. Spaima de vreun semn ortografic eronat pe foaia scrisă, oroarea de ștersături pe versiunea «curată» aparțin clasicei ereditări cu care se perpetuau, în toate meseriile, artizanii din trecut. Tatăl și fiul au cunoscut cu acuitate chinul paginii albe, iar acesta din urmă nu numai din deprindere : avea, în pofida aerului semeț și triumfător pe care-l arbora, o fire șovăitoare, inaptă pentru acțiune. Pe cînd Luchi și Tușchi, pe altoiul meridional italienesc, nu-și făceau probleme, la Mateiu învinsese zestrea maternă, firea închisă, posomorită, mefientă, cu tendință spre eșec, ca să nu spunem autodestructivă.

Între părinți ostili, avînd a suporta nevricalele paterne, odioase lui, și lamentele materne, nu mai puțin stresante, Mateiu a avut parte de o copilărie scurtă și agitată a cărei lecție nu l-a îndemnat să caute cu înflăcărare dragostea, cum se întîmplă cu cei mai mulți dintre adolescenți, cînd trec de pragul copilăriei. Împărțit între două medii, a cunoscut la fel de bine Bucureștii căsuțelor de mahala, cu viță de vie în fundul ogrăzii și leandri în cerdac, dar cu accesul îngreuiat de noroaie invincibile, ca și pe cei ai unor edificii somptuoase, de tip ocidental, cu grădini umbrite de arbori seculari — Bucureștii asfaltului proaspăt așternut, călcat de roțile cauciucate ale echipajelor de lux ce se plăteau cu ora, în galbeni. Gustul pentru confort, igienă, lectură și muzică de bună calitate era al Caragialeștilor rafinați, rezistența la mizerie a fost, prin situație, contribuția maternă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Înscris, în anul 1892, la şcoala primară de băieţi nr. 6 «Petrache Poenaru», din Bucureşti [6], Constantinescu Mateiu obţine premiul doi în clasa a treia şi premiul întîi în cea de a patra, într-un regim al notelor de o exigenţă ce atingea pedanteria şi ridicolul ; în 1896, adolescentul era înscris la liceul «Sfîntul Gheorghe», de asemenea din Capitală, instituţie particulară de învăţămînt slujită de profesori eminenţi şi condusă de Anghel Demetriescu, profesor de istorie şi de limba latină. Asemeni unui alt director de institut de învăţămînt — Odobescu — Anghel Demetriescu se îngrijea nu numai de rezultatele la studiu ale elevilor săi, dar şi de formarea lor ca viitori bărbaţi chemaţi să deţină un rol însemnat într-o societate cu multe locuri disponibile pentru primele ei generaţii de titraţi. Mateiu i-a păstrat amintirea dascălului său — cum se zice — în *Jurnal*, l-a trecut cu minuţie în *Efemeridele* sale, unde a însemnat nu numai data morţii profesorului, ci şi pe aceea a înmormîntării, cum proceda numai cu persoanele de excepţie. Educatorul îi cîştigase inima afirmînd că tînărul care intră în viaţă trebuie să dispună de un «peculiu» de o sută de mii de lei — cinci mii de napoleoni de aur — banc de probe sau rampă de lansare, am spune noi astăzi şi în orice caz, delectabilă premiză. Dacă profesorul excelent i-a deschis pofta pentru studiul istoriei — scumpul Trecut — şi i-a pus la îndemînă cunoştinţele de limbă latină necesare heraldistului, nu mai puţin i-a dat apă la moară într-o iluzie deşartă.

Barbu CIOCULESCU

RECURS LA «DOSARUL» SCRINULUI NEGRU

(III)

Continuăm să publicăm şi în acest număr *pagini* eliminate şi modificate de G. Călinescu, din manuscrisul iniţial pentru «definitivarea» ediţiei princeps, din 1960, a romanului *Scrinul negru*. Se clarifică astfel în ce măsură *revizuirea* «dactilogramei-manuscris» a fost justificată din punct de vedere artistic şi cît *au contribuit* sau *nu* intervenţiile ultime, solicitate autorului, la stabilirea profilului cunoscut al cărţii. S-au formulat de-a lungul timpului aprecieri pripite în legătură cu valoarea romanului şi nu o dată au fost trecute cu vederea sau, dimpotrivă, supralicitate aşa zisele *alterări succesive* ale manuscrisului. O imagine reală nu se poate obţine decît prin studierea comparativă a *textelor*. Apariţia acestora facilitează şi realizarea în viitor a unei necesare ediţii critice a *Scrinului negru*.

Specificăm din nou că nu înregistrăm aici numeroasele variante stilistice, înlocuirea unor expresii, cuvinte etc., ci doar paragrafele mai ample ce pot furniza o exactă perspectivă asupra evoluţiei conţinutului de idei al cărţii.

Pavel ŢUGUI

G. CĂLINESCU

SCRINUL NEGRU

Text eliminat, p. 702, r. 21 :

«Atît spuse Ioanide în acea zi, prea puţin înţeles de madam Farfara. Smărăndache, auzind pe căi ocolite, de acest aforism, îl traduse astfel : „caracterul distinct al geniului este oportunismul". Sufleţel şi Gulimănescu fură declaraţi bărbaţi geniali. Ioanide rîse.

— Nu e aşa — explică el altora — oportunismul e un temperament stabil, oricine se aşteaptă ca Sufleţel să se adapteze oricărei situaţii. Dacă însă Sufleţel ar deveni un opoziţionist dîrz, am zice că în natura lui s-a ivit o contradicţie.

[6] Vezi : *Acta biographica* de Constantin Popescu-Cadem, în volumul *Mateiu I. Caragiale, Dosar al existenţei*, etc. pp. 286—291.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— Ioanide se ocupă acum cu clasificarea oamenilor, face operă de moralist! — împărtăși la toată lumea Smărăndache. Se pare că arhitectura nu-l mai interesează. (Acesta făcea de fapt schițe pentru orașul minerilor).

— Oricine săvîrșește o operă împreună cu semenii săi, declară Ioanide către Mini, ca răspuns la afirmația lui Smărăndache, trebuie să fie un clasificator de oameni».

Text eliminat, p. 705, r. 4 :

«Ioanide își aduse aminte atunci de „omul care seamănă cu Goethe". Foarte des întîlnea pe strada lui un bărbat de o rară distincție și de o blîndețe suavă, ras, cu părul alb, îmbărcat corect. Asemănarea lui cu marele scriitor de la Weimar era bătătoare la ochi. Nu putea fi decît un intelectual remarcabil, un artist plin de probleme. Îndeosebi, lustruirea feței de orice asperitate, aspectul lui de bronz antic, întărea pe Ioanide în convingerea că bărbatul era o ființă puțin comună. Smărăndache, care cunoștea pe toată lumea, dezvălui arhitectului că bărbatul care semăna cu Goethe era violonist în orchestra de stat. De curiozitate, Ioanide se duse la un concert la care se cînta Mozart. Prezența sa în sală produse senzație, din care pricină, salutat din dreapta și din stînga nu putu examina grupul orchestranților. Era un concert de gală și toți muzicanții erau în frac. Abia după ce primele măsuri răsunară, Ioanide zări în rîndul viorilor secunde, mai la o parte, pe omul semănînd cu Goethe. Era admirabil în frac, și noblețea muzicii îl absolvea de faptul de a nu fi un protagonist principal. Mișca arcușul cu decizie și eleganță, cu oarecare prudență senilă și arunca ochii spre dirijor cu modestie. Ioanide își zise că trebuie să fie un muzicant, intelectualicește distins, dar căruia vreun accident fizic sau lipsa de talent i-au frînat cariera. Vru să-l cunoască și Smărăndache i-l prezentă îndată după concert. Ioanide îl invită la el și-l opri la masă cînd acesta, însoțit de Smărăndache, veni. Vorbi cu el despre muzică și constată că era într-adevăr un om cultivat. Făcuse studiile în Germania și vorbea, despre clasici în special, cu multă pricepere, deși fără vreo personalitate. Interiorul lui Ioanide îl contempla cu admirație și sfială, făcînd cîteva observații din care s-ar fi ghicit că avea cunoștință de stilul mobilelor. Evită orice dialog pe teme străine profesiei lui. E un om retractil — își zise Ioanide, dar încolo desăvîrșit, nimic nu amintește la el lipsa de ținută socială a unor artiști. La masă muzicantul se ameți și nu putu profita de această stare spre a da drumul unei volubilități amabile. Ioanide nu și-l putea închipui pe Goethe beat ci numai patern zîmbitor și ministerial. Violonistului îi era, evident, foame și mîncă cu stîngăcie, neputîndu-și înhiba pofta, întîrziind mult, deoarece mesteca tacticos. Ioanide și Elvira îl așteptară să termine înainte de a trece la alt fel. Filip însă domină tot timpul masa. S-ar fi zis că așa cum mănîncă el, este regula oamenilor bine crescuți».

Text eliminat, p. 746, r. 6, r. 21, r. 37 :

«În bibliotecă, tata nu vorbea decît istorie și orice altă convorbire îi era disgrațioasă. Odată, mi-aduc aminte c-a venit Nicu Filipescu, care era ministru de război, să-i propuie tatei nu știu ce misiune politică. Tata l-a luat de la ușă :

— Vii să-mi vorbești istorie sau politică ?

— Politică, răspunse Filipescu.

— Atunci, hai dincoace în salon.

*

Concepțiile tatei despre viața publică nu erau așa de rigide ca ale bunicului meu. Vederile lui țineau seamă de transformările sociale din ultimile veacuri. Prima părere a tatei era că revoluțiile le fac, de fapt, tot aristocrații, sau oricum, elita societății. Oamenii claselor de sus emit din generozitate idei umanitare, pe care vulgul le adoptă și, înțelegîndu-le greșit, le îndreaptă împotriva claselor care i-au îndrumat. De unde revoluțiile. Oricîte încercări s-ar face, lumea nu poate păși înapoi și e zadarnic, într-o eră a industrialismului, să încerci a desființa partidele socialiste și a reprima grevele. Tata prevedea timpul cînd moșiile aveau să fie împărțite la țărani în loturi mici. Atunci latifundiul, temelia economică a nobleței, s-ar fi năruit. Totuși, tata nu zugrăvea viitorul în negru. După el, aristo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cratul trebuia să devină militar, inginer, profesor, fermier, chiar să se încadreze în noua societate cu o condiție : să rămînă aristocrat prin sînge, să nu se mezalieze. Visa chiar o societate închisă a nobililor, cu un almanah propriu, în care nașterile aristocratice ar fi fost înregistrate și familiile boierești riguros verificate. Tata nu vedea nici un rău în faptul ca un aristocrat, pătruns într-un post de comandă, să aducă după sine și pe ceilalți din clasa lui. Solidaritatea i se părea utilă propășirii societății într-un spirit de ordine și respect față de tradiție.

*

Aristocratul se cuvine să fie șters, la un nivel înalt, să reprezinte clasa lui. O orchestră în care toți executanții sînt maeștri sună anarhic. Aristocrația este o orchestră superioară și docilă supusă baghetei unui monarh. În ultimii ani ai vieții, tata era foarte înclinat spre ceea ce el numea socialism. Însă înțelegea lucrurile într-un chip cu totul personal. Clasa noastră, posedînd moșii, era firește, în cel mai mare grad, preocupată, după 1907, de problema agrară, dîndu-și seama că un duh al schimbării plutea în aer. Se propuneau tot felul de soluții. Tata zicea că fărămițarea proprietății rurale este dăunătoare pentru economia țării, fiind de acord cu mulți în această privință. Dar și sistemul arendării i se părea perimat și păgubitor pentru țărani și pentru moșier. Tata recomanda, deci, „socializarea", adică reconstituirea unui număr mic de latifundii, după numărul familiilor boierești istorice și exploatarea lor în comun cu țăranii, conform tehnicei celei mai înaintate. Proprietarul nominal n-avea dreptul să vîndă moșia nici s-o arendeze, la fel coasociații țărani nu se puteau deslipi. Ar fi fost deci o cooperație între familiile istorice și țărănime, cu această clauză că proprietarul istoric primea o cotă mai mare la fiecare hectar. Rămînea, se înțelege, de stabilit, care sînt „familiile istorice". Acest lucru încerca să-l facă, în ultima vreme, tata, adunînd și consultînd un număr imens de documente, întocmind genealogii și indice de nume. În biblioteca tatei am văzut un bărbat înalt, cu un umăr mai ridicat și o barbă neagră, sfîrșind în două sulițe. Mi s-a prezentat : „N. Iorga"».

Text eliminat, p. 747, r. 28 :

«Mama nu era țanțoșă cu țăranii și ședea de vorbă cu ei, interesîndu-se de nevoile lor. Bîntuind malaria, în județul în care avea moșia, aduse un doctor și cutreeră toate casele din satele învecinate conacului, împărțind chinină și alte doctorii. Ea socotea caritatea drept însușirea de căpetenie a unei femei din societatea înaltă. Călăuzită de acest principiu, urma pilda vechilor boieri și înzestra fete, cununîndu-le. Obiceiul de a trăi în concubinaj era foarte răspîndit și mama îl detesta. Dădu odată de un moș și o babă care aveau copii mari, bărbați în toată firea. Cu mirare, mama descoperi că nu erau căsătoriți nici civil și firește, nici religios.

— Dar bine, oameni buni, — întrebă ea pe moș — pentru ce stați așa ca păginii sub același acoperămînt ?

— Păi, cocoană, e obiceiul la noi ca bărbatul și femeia să viețuiască o vreme împreună, de probă, ca să vadă dacă se potrivesc. Pe urmă, de se învoiesc, fac și nuntă cu popă.

— Ei bine, trăiți de atîția ani laolaltă, avînd și copii și n-ați mai căzut la învoială ?

— Nu, cocoană. O tot probez pe babă de treizeci de ani și tot îi găsesc cîte un cusur.

Atunci sări și baba :

— Nu-l iau, maică, de-ar fi poleit cu aur. Nu mă înourc cu el.

Întîmplarea asta ne-a făcut să rîdem mult atunci, mama a spus-o pe la toată lumea și mi se pare că cineva a folosit-o într-o piesă de salon, în franțuzește. Bătrînii au fost, bineînțeles, cununați. Mama trăgea de aci încheierea că oamenii simpli sînt amorali și prin educație pot fi înălțați sufletește. Dar socotea că opera de educație incumbă păturilor înalte, oamenii de jos privind viața dintr-un unghi de vedere prea materialist».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Text eliminat, p. 748, r. 16 și urm. :

«Frate-meu, sărmanul, care era șugubăț, a tradus în franțuzește un cunoscut proverb românesc : „D'où veut-on que le tzigain sache ce que c'est que le safran ?" Mama avea astfel de naivități. Ignora felul de viață al sătenilor și atribuia lenei și neștiinței ceea ce avea drept pricină adîncă mizeria. Mai tîrziu, mi-am dat seama că țăranul român trăiește într-o completă sărăcie, înșelat de demagogi și că sînt atîția care îl exploatează crunt. Pe moșiile mele, țăranii au trăit mai bine decît împroprietăriții cu un pogon jumătate. Adevăratele familii boierești cu simțiri părintești față de țărănime, s-au împuținat, pot chiar spune, s-au stins, și moșierii ridicați dintre oamenii noi au stors și ultima vlagă din acest sărman popor.»

*

«Odată a fost așa de mișcată de lipsa de veșmînt călduros a unei femei care venise la curte iarna, cu picioarele goale și numai într-o cămașă de pînză groasă, desfăcută la sîn, încît i-a dăruit mantela cu guler de blană, cumpărată la Paris. Își corecta cu tact ieșirile de caritate prea spectaculoase, deși cu desăvîrșire sincere, trecînd la o rezervă blîndă, și împuținînd contactul prea lung cu oamenii de jos, întrucît era de părere că prea multă atenție acordată acestora, dă naștere sau la invidie sau la îndrăzneală, fără a suprima suferința. De aceea, punea accentul pe religie. Religia — spunea ea — ne aduce aminte că toți sîntem supuși aceleiași soarte și ne face să suportăm condiția hărăzită fiecăruia, să nu invidiem bogăția și să nu disprețuim pe sărac. Astfel, mama, care refuza să dea sau să vîndă unei perechi tinere un pogon de pămînt sub cuvînt că toți ar fi avut apoi pretenția să li se vîndă din moșie, le dărui o splendidă icoană bătută în argint și verighete de aur. Tot ea ridică în comună o biserică de zid, în care se și află pictată împreună cu tata și cu noi, copii, de o parte și de alta a ușii. Pictura e în manieră bizantină, cu toate că veșmintele noastre sînt moderne. D. Dinu Gaittany, care a vizitat-o de curînd, mi-a comunicat că nimic n-a fost schimbat și că totul e în regulă. Mama primea și în casa din București preotul la zi întîi a lunii, ne trimitea să ne mărturisim, mergea la denii. Familia ei era ctitoră la multe biserici vechi din capitală și mama făcea felurite daruri acestor biserici : cîte un candelabru de alamă, icoane, ba chiar sobe de încălzit. O inscripție arată totdeauna credincioșilor numele ei. Modestă din fire, nu făcea paradă de religiozitate, n-am văzut-o îngenunchind, făcînd mătănii. Scotea mănușa repede și se închina mărunt, aproape invizibil. Socotea religia mai mult ca o disciplină socială, misticismul nu era în vocația ei. Găsea imoral Vechiul Testament și punea conduita pioasă mai presus de educația austeră.»

Text eliminat, p. 775, r. 15 :

«Gavrilcea proceda astfel din două motive. Îi era teamă că dacă vărul său se preda autorităților ar fi putut, din slăbiciune, să-l denunțe. De fapt, colonelul era foarte îndărătnic și totodată solidar cu neamul lui și e de bănuit că n-ar fi suflat vreun cuvînt despre locul unde stătuse ascuns. Gavrilcea avea obiceiul, totuși, să fie prudent în cele mai mici amănunte. În al doilea rînd, Gavrilcea, singur, în neputință de a coborî în părți locuite, ar fi murit de foame. Nu avea ingeniozitatea colonelului și nici îndemînarea de a vîna cu arcul, ca acesta. Poseda revolvere și cîteva gloanțe, care nu erau însă pentru vînat și dacă le prăpădea, rămînea apoi fără putință de a se apăra sau a se împușca. Coborîrea prin prăpastie interesa puțin pe Gavrilcea. Dacă putea însă să coboare în orașe, nu era nevoie de o descindere așa de periculoasă, presupunînd că ar fi nimerit un drum bătut de călători. Dacă însă prăpastia ducea în sălbăticii nestrăbătute de alții, ar fi murit acolo de foame. Gavrilcea era un conducător malign de oameni, unde găsea un om, la închisoare sau în inima codrului, îl făcea subaltern. Frica lui era acum de a nu pierde această formație incompletă pe care o comanda și cu ajutorul căreia s-ar fi putut hrăni pînă la o dată așteptată de el.»

(Continuare în numărul viitor)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EMIL CIORAN SAU MIRAJUL CONSTANT AL «DISPERĂRII»

Orice comentariu ivit astăzi, în spațiul literar românesc, asupra personalității complexe și, totodată, contradictorii a lui Emil Cioran nu poate evita — după opinia noastră — să ia în discuție drastica, dar, în același timp, magistrala intervenție polemică, datînd din 1959, a lui Lucian Blaga împotriva eseistului din *La tentation d'exister* (1956).

Publicată postum, sub titlul *Farsa originalității*, în *Contemporanul* (nr. 45) din 9 noiembrie 1962, și introdusă, zece ani mai tîrziu, în sumarul volumului *Isvoade*, această pagină amară și dură, prin care marele poet răspunde într-o replică necruțătoare unor afirmații necontrolate și revoltătoare, este, în ciuda tonului ei pamfletar, și o atentă radiografie a mecanismului psihologic și de creație al lui Emil Cioran. Blaga remarcă astfel printre primii statornica ancorare a pateticului eseist între limitele și reacțiile unei vîrste adolescentine, plină de *«toane»* șocante și de nostalgii confesive, de oscilații dureroase și de declarații lirice, de incertitudini teribiliste și de exaltări tenebroase. El pune, de asemenea, în evidență aspectul temperamental, umoral și caracterul nevrotic al tipului de *meditație* specific lui Cioran. Sesizează apoi oportun predilecția acestuia, încă din anii debutului publicistic, pentru *«un univers contaminat de haos»*, veșnic amenințat de senzația neantului. *«Depresivității»* lui Cioran, Blaga îi recunoaște doar un constant *«exhibiționism al disperării»*, în spatele căruia descoperă *«un „joc secund" de aplicare a ideilor în cadrul unor teme sau pretexte alese»* în funcție de momentul trăirii, de *cerințele* ființei eseistului în raport cu conjunctura ce o determină și o influențează capital.

Ne găsim, așadar, în fața unei pertinente caracterizări, căci extrăgînd *datele* de sub unghiul negativ, pe care poetul și l-a propus, și încercînd să le analizăm într-o lumină obiectivată, reținem aici, în fond, trăsăturile distincte ale profilului intelectual și spiritual al lui Emil Cioran, așa cum el ne apare acum, în plină vogă europeană.

Se cuvine să observăm mai întîi faptul că *ipostaza* franceză, pe care astăzi o prezintă Cioran lumii, nu diferă, în *manifestările* și *atitudinile* ei majore, cu nimic de aceea a începuturilor sale. Perfect egal cu el de-a lungul unei vieți eseistul și-a purtat prin ani, într-un alt mediu literar și în altă limbă, aceleași neliniști, terori, obsesii, dileme și prejudecăți, pe care le făcuse cunoscute, pînă la saturație, încă din tinerețe, în spațiul său de obîrșie.

Să subliniem, totodată, că o evoluție este greu, dacă nu chiar imposibil, de perceput aici, în acest climat spiritual al operei lui Cioran, unde nimic nu tinde să se organizeze într-o structură definibilă și unde totul se păstrează la nivelul proclamațiilor nedemonstrate, urmărind să te introducă afectiv într-o stare meditativă primordială. Permanenta răsucire subiectivă spre interior, reducerea ideilor la simple și banale *«atitudini de viață»* înseamnă, firește, și o dramatică întoarcere, imposibil de ignorat, spre punctul de plecare, ce închide în el, în cazul de față, *macro* și *micro* cosmosul discursului reflexiv al lui Cioran. Negativismul absolut *(«neagă tot, infirmă orice valoare, nu aspiră la nimic»* — constata François Mauriac), înclinarea spre revelarea morbidă a disoluției și evidențierea programatică a lipsei de sens *(«excelează în a surprinde simptome ale descompunerii și decadenții, răul și absurdul în timp și în colectivitate»* — preciza Gaëtan Picon), se regăsesc astfel, chiar dacă în forme mai juvenil lirice, în mirajul cel absorbea halucinant *«pe culmile disperării»* în perioada afirmării lui intelectuale. *«Problematica lui Cioran* — arăta Traian Herseni, recenzînd în *Azi* (an III, nr. 4, oct. 1934) prima carte a tînărului eseist — *își găsește rădăcinile în biologie, din cuprinsul căreia nu poate scăpa, dar în cuprinsul maladiv al căreia nu se poate nici împăca, încît disperarea are aici înțeles de aporie. Toate celelalte: iraționalismul, anarhismul axiologic, nihilismul, fatalismul, pesimismul, chiar și atacurile împotriva echilibrului și sănătății, purced de aici»*. Îndoiala existențială și nesiguranța de sorginte metafizică mențineau vie, în tinerețe, o surescitare neurastenică *(«moment slav al sufletului»)* care s-a transformat însă cu timpul într-o *«sumbră exaltare»*, efect dramatic și mască totodată într-un spectacol *«rafinat și subtil»*, cum s-a spus adesea, dar la baza căruia se află aceeași doză de experiență de viață individuală, filtrată liric, exprimată eruptiv, într-o continuă și nesfîrșită confesiune.

Profetic și catastrofic, abulic și ilogic uneori, făcînd din fiecare *act* intelectual un *act* de viață și invers, trăindu-și la propriu erorile și asumîndu-și răspunderea eșecului, Cioran are într-adevăr neliniștea și despletirea apelor, de care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vorbea Blaga. Nici un punct de sprijin în această «formă» de univers, a cărei *construcție* și-o asumă orgolios ; numai curgere năvalnică a materiei verbale, mărturisind o dezlănțuire de attiudini subiective.

Confesiunea directă, nestînjenită, este modalitatea esențială și unică de manifestare a eseistului. De aici *autenticitatea* demersului său aforistic. Fiindcă, pentru Cioran, astăzi ca și ieri și, probabil, mîine, *scrisul* este un *«mijloc de eliberare»* (astfel se intitulează dealtfel și unul dintre primele sale articole, publicat în *Vremea* din 1 octombrie 1933), indicîndu-ne și în acest fel apartenența lui la un climat literar interbelic, de care n-a reușit niciodată să se desprindă definitiv. În ceea ce-l privește s-ar putea spune chiar că orice încercare de a-și depăși condiția inițială a fost sortită eșecului, în ciuda revoltelor și răstălmăcirilor la care și-a supus sistematic ceea ce Blaga numea *«ființa istorică»* (*«De mult, nu mai aparțin nimănui»*). El a rămas mereu dependent de starea dilematică și incertă, romantică și grandilocventă, tragică și lirică pe care a izbutit s-o creeze, pentru prima oară, în cuvinte românești. Disperarea ca *aporie* nu l-a părăsit niciodată, după cum trăirea lirică a meditației i-a dat pînă azi trăsăturile distincte. *(«Devii liric atunci cînd viața din tine palpită într-un ritm esențial și cînd trăirea este atît de puternică încît sintetizează în ea întreg sensul personalității noastre»).* Înainte de a fi un gînditor și un *moralist* în sensul francez al termenului, Cioran este și va rămîne un mare poet. Sfidînd orice previziune, sfîșiat de *«sîngerîndul tragic al singurătății»*, obsedat de nebunie și de moarte, el închide o orbită pe care gravitează liric și imperturbabil la fel ca la început. Și nici n-ar putea să fie altfel, de vreme ce, dincolo de teribilismele adolescentine ce i-au impus false și cutremurătoare negații cîndva, recunoștea încă din vremea debutului publicistic *«participarea vie a fiecărui tip la totalitatea care îl transcede, prezentîndu-ne astfel în mod implicit o fiziono-mie de cultură»*.

Paginile pe care le reproducem aici, desprinse din corespondența românească a tînărului Emil Cioran (scrisori către Ecaterina Săndulescu, Ion Chinezu, Lucian Blaga, Pompiliu Constantinescu, Octav Șuluțiu), nu vor să fie decît o ilustrare a organicității trăirii și a instinctului confesiv al eseistului, într-o limbă românească impecabilă, despre care *«cel mai mare prozator francez de astăzi»* afirma într-o epistolă, din 14 februarie 1969, adresată regretatului Serglu Dan : *«Notre langue, la seule chose qui nous rachète, notre grande et unique excuse...» (Limba noastră, singurul lucru care ne răscumpără, singura noastră scuză mare și unică...).*

Nicolae FLORESCU

Emil CIORAN : ⟨PSEUDOJURNAL⟩, 1933–1940

[Sibiu,] 19 August 1933

...patru ore de muncă în pădure, unde am spart lemne, nu numai din considerente de utilitate, ci și din pasiunea inutilă a efortului. În aceste locuri unde în multe privințe am redevenit copil, ceea ce înseamnă că nu sunt atît de decăzut pe cît pretind, am avut regretul lucid și persistent al vieții mele consumată pînă acum numai pe un plan : pe planul intelectual. Am făcut în anii mei de studenție filosofia vieții în bibliotecă ; n-am trăit imanent în existență, în interiorul vieții, ci am infectat și distrus viața din mine pentru a naște spiritul pe ruine. Dacă în existența mea n-ar fi ceva ireparabil, o fatalitate implacabilă și dureroasă, simt că aș deveni un individ strălucitor, capabil de o infinită generozitate, de o dăruire ce ar face din viață mai puțin o serie de ocazii pierdute. Aș ști cum să exploatez fiecare moment al vieții, pentru ca din orice scînteie să scot o flacără și din orice picătură o mare. De ce sunt eu pesimist ? Fiindcă depresiunile ce se nasc fără voia mea, îmi omoară pîlpîirile elanului. Și dualitatea aceasta este atît de fecundă în dramatism, încît infinitatea lui deviază în baroc și grotesc, în crispări ultime și apocaliptice. Nu sunt absolut deloc trist acum cînd scriu ; poate de aceea am o luciditate atît de vie și de puternică încît petele de tristețe și disperare nu pot

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întuneca total izvorul luminos al ființei mele. Jur pe seninătatea cerului crepuscular care mă îmbracă întocmai ca o aureolă că voi rezista în această lume chiar dacă eu însumi nu voi avea decît amintirea mea. Și sper că va veni un timp cînd voi (re)încerca vitalitatea iluziilor, cînd mă voi lega la ochi ca să văd un sens vieții.

Și mă gîndesc dintr-un sentiment de autoironie să scriu un imn bucuriei...

Dar despre mine să nu mai vorbesc, fiindcă nu știu unde aș termina. Și apoi am destule resurse, pentru ca să nu poată deosebi nimeni invenția de autenticitate.

★

...personal nu-i găsesc nici o finalitate mai înaltă. Critica literară duce pe om la periferia lui.

★

Și oare viața asta merită să omori în tine ceva ce ar putea înflori în afară? Eu înțeleg fatalitatea unui proces organic, iremediabilul unei inhibiții congenitale. Dar omul nu este oare atît de contradictoriu, încît să poată uneori să nu fie el?

[1933]

Va trebui neapărat să fim impetuoși, violenți și necruțători cu pasivitatea imbecilă și degradantă a intelectualilor ardeleni. Nici o rezervă nu va trebui să ne întunece avîntul sau să ne comprime explozia.

★

Gînd românesc *trebuie să devină în Ardealul postbelic ceea ce a fost* Luceafărul *înainte de război. O chestiune foarte importantă îmi pare a fi aceea de a interes și Regatul. Or, aceasta nu e posibil decît prin eliminarea aproximativă a tuturor problemelor locale, așa cum a făcut* Viața românească *pe cînd era la Iași.*

★

...de un timp încoace, am abandonat forma articolelor lungi și continui, preferînd forma fragmentară și discontinuă. [...] Au totuși o convergență pentru cine știe să sesizeze dincolo de aspectele exterioare conținuturile autentice de viață.

★

...în fața absolutismului și a ideocrației, eu nu pot fi decît un eretic.

29 Ian[uarie] 1934

La Berlin, trăiesc o viață pe care nici eu n-o înțeleg destul de bine, căci nu știu absolut deloc la ce mă va putea duce. Sunt divin de leneș. Stau mult timp în casă și ascult muzică, mă ocup mai departe cu Proust, citesc și studii de istoria muzicii și fac curte simultan unor literiste, complăcîndu-mă în cele mai ciudate și mai dulci melancolii amoroase. Mi-am dat seama încă o dată ce incapabil sunt pentru orice carieră, și verificarea aceasta, dacă nu mă întristează acum, surprizele penibile de mai tîrziu vor alcătui o drastică și meritată compensație admirabilei mele indolențe. Am scris de asemenea vreo 70 de pagini la o carte care s-ar putea intitula Bucuriile oamenilor triști *sau* Tristețea de a fi, *și în care încerc să arăt care ar putea fi metodele de a înfrînge disperări, triști, dureri și boli, fără nici o pretenție de sistematizare.*

★

Sunt silit să iau masa zilnic într-un cerc de studenți străini, începînd cu japonezi și sfîrșind cu americani. N-aș avea curiozitatea să fac o călătorie în jurul lumii. Oamenii sunt plați și neinteresanți pe întreg globul. Decepția mea la Berlin este de a fi întîlnit pînă acum numai oameni normali și sănătoși.

★

...simt că în mine dorința de obiectivare s-a născut ca dintr-o teamă de scurgerea timpului, dintr-o groază de devenire, din neantul căreia creația personală mi-a dat iluzia unei salvări. Și această teamă simt că eu am trăit-o mai intens

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

decît mulți, că în mine s-a consumat o tragedie mai mare decît în alții, încît atunci cînd vorbesc de aceste lucruri o anumită superioritate a mea este de fapt primejdia mea. Nu îți poți închipui în ce proporții grandioase și monumentale se desfășoară sentimentul interior al destinului meu. Trăiesc clipe de conștiință demiurgică, de mesianism infinit, care mă îmbată, mă avîntă extatic și alcătuiesc o fecundă compensație frecventelor mele depresiuni. Uneori mă trăiesc ca un mit. Și atunci tot ceea ce a fost înaintea mea și tot ceea ce vine după mine îmi pare neinteresant și inutil. Îmi trăiesc drama propriei unicități în proporții metafizice.

[München, 1 Iunie 1934]

...această carte, care pentru mine n-are importanță numai prin faptul că e adîncă, fecundă și revelatoare, ci și prin aceea că mi-a descoperit cît de puțin sunt filosof. Așa încît, citind această carte, bucuria pentru idei atît de noi se turbură de melancolia pierderilor mele proprii. Nu pot să devin filosof sau mai bine zis, nu sunt, fiindcă nu sunt stăpîn pe propriile mele idei. Oricît aș gîndi, mă simt totdeauna prezent în mijlocul ideilor, care devin astfel simple pretexte sau umbre, fără ca eu să fiu lumină. Cred că în mine se consumă un destin de Ivan Karamazov.

★

...în anul acesta singura carte filosofică pe care am citit-o este Censura transcendentă. *Nu mai pot citi filosofie, deoarece vreau ceva imediat, brutal, o revelație sau o dramă. Mă arde o pasiune profetică de vechiu testament, care mă cucerește atît de irezistibil încît mă simt iresponsabil în lumea ideilor. Antipodul meu: Ardealul. Mă apucă însă melancolia cînd mă gîndesc la o țară sceptică și indiferentă...*

12 aprilie 1935

...În sfîrșit, avem opera care să ne facă actuală și sensibilă tristețea unui trecut, avem drama unui trecut, pe care a-l înțelege numai, este o dramă. Avram Iancu *așteaptă un compozitor să-i dea accente sumbre de* Boris Godunov. *Citind* Avram Iancu, *auzeam vag și îndepărtat acordurile unei muzici subterane. Tot ce este adînc ia în conștiința mea contur muzical.*

[Dresda,] 22 iunie 1935

În cîteva zile voi fi în țară, cu un suflet înstrăinat de singurătate și muzică, sperînd totuși că, la altă latitudine, se vor apropia lucrurile de mine, dacă nu eu de ele. Doi ani de zile am încercat zadarnic să prind rădăcini în lume, rămînînd «lume în lume», hors la loi metafizic.

[Sibiu, 10 Iulie 1935]

M-am întors în țară zăpăcit și timid, cu o frică inexplicabilă de a face ceva, evitînd oamenii și neînțelegînd societatea. Este ca și cum aș fi venit de undeva, pur de amintirea oamenilor, și m-aș fi lepădat de atîta muzică și singurătate, de tot trecutul meu, de care sunt mîndru și de care mi-e rușine. Încerc a mă regăsi și nu regăsesc decît locurile amintirilor. Și mă gîndesc la întrebările mirate: oare de aici au început înfrîngerile și victoriile, aici fost-am nu știu de cîte ori nefericit, aici așteptat-am mîngîieri? Sunt rupturi în viață de a căror semnificație nu ne putem da bine seama. De cîtva timp trăiesc cu o mirare indefinibilă, nu știu dacă mă mir de lucruri sau de mine. Altădată mă invada un vid, mă copleșea o tristețe; acum mă mulțumesc a nu înțelege. Nu mai sunt sigur de negațiile mele. După experiențele mele din trecut am rămas cu un stigmat fatal: o dezabuzare care însoțește elanurile mele cele mai spontane. Toți oamenii care s-au frămîntat cu teama și gîndul morții, dacă au reușit a le învinge, au avut tot restul vieții lor o distanță amară de tot ce au iubit.

★

Și acum să vorbesc de un lucru care să nu pară atît de ciudat: am impresia că am fost mort. Vreau să spun că nu mi-e teamă de moarte, ca un fenomen de viitor,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că mi-e teamă de moarte ca de trecutul meu. Anii din urmă, îmi par o veşnicie, în care am zăcut în întuneric, ca într-o etapă necesară a vieţii. Dacă filosofii se pregătesc a muri, apoi eu am sentimentul că mă îndepărtez de moarte (şi de filosofie). Iar cînd voi muri n-o să înţeleg. Mult îmi pare c-am trăit şi ce confuz mă simt în presimţirea atîtor aurore !

★

Aşa am reuşit să mă înstrăinez că dacă aş fi rămas încă un an pe mimeni n-aş mai fi recunoscut şi nimeni nu m-ar fi recunoscut. Luni întregi am stat întins în pat urmărind concluziile absurde ale vreunui gînd şi citind numai poeţi şi sfinţi. Ar trebui apoi să scriu pagini întregi despre atîtea şi atîtea preumblări prin parcuri singuratice, reeditînd cu voia şi fără voia mea atîtea experienţe romantice, perimate sau externe, după dimensiunile sufletului şi intensitatea meditaţiilor. Iubesc oraşele cu o poezie evidentă, care n-au nevoie de nopţi pentru a deveni interesante şi nici de taine pentru a fi fermecătoare. Şi, precum în oraşele urîte nu poţi iubi, paralizat de cadru, în oraşele prea frumoase cadrul suplineşte iubirea. În Paris sau Dresda, orice femeie îmi pare prea puţin ; în Berlinul sinistru, prea mult. Şi aşa a ajuns Eros, zeul meu paralel. Cu puţine fiinţe mă voi întîlni în lumea asta. De lucruri nici nu mai vorbesc. Toată viaţa mă voi despărţi ; mă voi despărţi şi de moarte !

[Bucureşti, 21 august 1935]

Mă interesează aşa de puţine lucruri încît timpul a devenit o ispită minoră, de care mă pot scăpa prin infinite arme. O spaimă obscură şi continuă este dominanta vieţii mele, o spaimă care mă eliberează de istorie şi chiar de veşnicie, dar care mă fixează în centrul meu. Tot ce-am înţeles altcum decît ceilalţi oameni, datorez acestei spaime, pe care o blestem cu recunoştinţă.

★

Mă ocup foarte serios cu muzica. Toate celelalte activităţi sunt prea omeneşti şi dezvăluie ordine prea vizibile ale lumii. Muzica, în esenţa ei, n-are nici o legătură cu ceea ce se petrece aici. *Mă îndoiesc serios dacă muzica este creaţia oamenilor. Poate că n-au existat nici Bach, nici Beethoven, nici Wagner... Uneori cred că există D[umne]zeu. Atunci îmi dau seama cît sunt de prisos.*

27 Dec[embrie] 1935

Tristeţile de inspiraţie n-au nume, fiindcă nu sunt legate de individuaţie, sunt — ca să spun o prostie — un maximum, o culme a epidermii.

★

...momentele unice cînd tristeţea devine cunoaştere. Atunci scoate din ea însăşi elementele unei alte înţelegeri şi substanţa ei o substituie obiectivităţii lumii. Tristeţea religioasă este o culme pe care trebuie s-o plătim cu infinite tristeţi organice.

★

Femeile pot fi mai aproape de absolut, dacă acceptă să toarne peste tristeţi delicate, fluid trancendent. Fără presimţiri îngereşti nu se mai poate trăi. Mîngîierile care nu vin din această lume sunt singurul lucru pozitiv al iluziei lumii celelalte. Aş fi nesincer dacă nu aş mărturisi că trec printr-o criză quasi-religioasă. Nu pot fi credincios, dar fără preocuparea religioasă aş fi pierdut. Numai religia poate răspunde la strigătul : ajutor ! Poezia este numai un strigăt. Pînă acum nici o poezie n-a dat un răspuns. Iarăşi este adevărat că întrebările poeţilor sunt nemiloase şi indiscreţia lor metafizică mult prea mare. Nemesis, *ca orice carte de poezii, nu rezolvă nimic, dar mă pune în faţa irezolvabilului tristeţii. Nici Rilke şi nici Baudelaire, n-au rezolvat nimic. Poeţii sunt pierduţi ; dar dacă n-ar exista ei, mi-ar fi ruşine şi de religie...*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sibiu, 10 Ian[uarie] 1936

...a evada, nu atît din provincie, cît din rigorile ostășești, ce mi-au redus ardoarea la indiferență și m-au adîncit într-un dispreț de oameni și de lume, pe care meditația zădărniciei era departe a mi-l da.

[Paris], 2 Febr[uarie] 1938

...în nopțile pariziene renasc adesea terorile existenții mele din Brașov, oraș pe care cred a-l fi părăsit pe veci. Nu vreau să mă mai reîntorc la poalele Tîmpei, la umbrele ei inconsolabile, adăpost a unei groaze pe care încerc s-o uit. Voi păstra acelui oraș o amintire funebră. Criza religioasă pe care-am îndurat-o acolo mi-a alterat țesuturile și va trebui să treacă multă vreme, ca să pot disocia peisajul de nefericire. Și apoi viața de profesor, mai degradantă pentru amărăciunile mele, decît întunericul ghetto-ului!

Cît despre Paris, nu i-am găsit pînă acum nici o obiecție. Dacă l-aș fi comandat, *într-un moment de perfecțiune visătoare și melancolică, n-ar fi putut fi executat mai pe măsura mea. Atîta poezie se dispensează de muzică.*

★

Eliade îmi comunica mai recent că Lacrimi și sfinți *mi-a îndepărtat simpatia «prietenilor» din București, ceea ce nu m-a întristat deloc. Eu însumi plecasem din țară cu sentimentul unei totale separații, accentuată aici pînă la ireparabil.*

[Combourg, 9 iulie 1938]

...am venit să aduc omagiul meu Plictiselii. Este ca și cum aș face un pelerinaj spre mine însumi.

Paris, 5 febr[uarie] 1940

...am putut constata încă o dată că sunt un om prost crescut. Am știut-o totdeauna, deși mi-am mărturisit-o arareori. Prietenii și semenii mei nu bănuiesc ce zadarnică e așazisa mea amabilitate și cît de străin sunt mie și lor în accesele patetice. Niciodată în raporturile mele cu oamenii n-am putut trece peste periferiile emoției și facilitățile afectelor. Numai fiindcă nesincer, poți rămînea efectiv singur. Și eu am pus totdeauna singurătatea înaintea iubirii.

★

Prietenia durabilă presupune infinite lașități reciproce și o criză continuă a luciditățil. Nu se poate ține la cineva fără o anemie a cunoașterii și o atipire a spiritului. ...Eu sunt un laș fără margini — și de aceea am lăsat atîția prieteni pe unde am trecut.

★

Lacrimi și sfinți... *Aproape toți prietenii de la București au găsit-o slabă; același lucru îl vor face desigur și cu ultima carte. Sunt așa de puțini oamenii care bănuiesc ce greu e a trăi numai pentru artă și nefericire. Cărțile mele s-au născut din oboseli, inaccesibile Balcanilor.*

★

De n-aș fi supus prea frecvent nesănătăților m-aș invidia de dimineața pînă seara. Ce-mi mai poate oferi viața după atîta vacanță? Viitorul condensează groaze la care nu rezist nici măcar prin gînd *.

---

* Fragmentele de față, încredințate acum pentru prima oară tiparului, fac parte din fondul de *corespondență* Emil Cioran aflat în arhiva Muzeului literaturii române. Ele se adaugă paginilor E. M. Cioran apărute în ultimul timp în *Viața Românească* (nr. 6, iunie 1983, pp. 56—60) și în *Vatra* (nr. 2, februarie 1984, p. 12), traduceri din limba franceză a celor mai recente colaborări publicistice ale eseistului. Legate direct de climatul românesc al începuturilor lui Cioran, aceste *paragrafe epistolare* aduc elocvente exemplificări totodată interesantelor considerații teoretice pe care Radu Florian i le-a consacrat, în *România literară* (an XVI, nr. 50, 15 dec. 1983), reputatului scriitor, în care vede și intuiește «*un moralist al secolului 20*». (N.F.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

O dinastie lirică : Văcărești

Poezia veche, dacă e cît de cît viabilă, are șansa de-a regenera, periodic, la te miri ce adiere de simpatie. O bătrînă care mă invitase anul trecut la un tort făcut de mîna sa, cu ocazia unei frumoase aniversări, 90 de ani de viață, m-a oprit pe stradă, nu peste mult timp, speriată, să-mi anunțe un lucru nemaipomenit : îi cresc dinți ! În cîteva luni, dantura de mult apusă, s-a refăcut total. Totul e, va să zică, să depășești punctul critic. Celulele vitale, după un moment de derută, o iau de la început.

Din păstaia unui nume comun, Văcărescu, *s-au scuturat pe filele de început ale literaturii române patru poeți :* Ienăchiță, Alecu, Nicolae *și* Iancu. *În America, numele i-ar fi predestinat unei îndeletniciri de cowboy de ispravă, protagoniști, mai tîrziu, în filmele western. În Țara Românească, au adunat cu arcanul cîrezi de litere. Dinastia lor lirică mai că ocupă un secol, făcînd un secol mai bun din două mai rele. Mersul timpului îl putem ghici după moda vestimentară. Ienăchiță, născut în 1740, și-a lăsat chipul încondeiat de Nenea Zugravu pe albul de ou al bisericii Sfîntul Spiridon. Mă pregătisem să descriu, cu lux de amănunte, imaginea falnică de cărturar, nu numai dus la biserică, dar și rămas acolo. (Ce ne-am fi făcut fără acești sfinți pereți,* arhivă *și* fototecă *și* condică *a neamului ?).*

Mi-am adus însă aminte că G. Călinescu s-a arătat și el interesat de înfățișarea spătarului, înviindu-l sub pana ageră de degustător de cărturari îmbrăcați fanarioticește. Iată-l : «gugiuman de samur pe cap, anteriu de sevai roz-gălbui, încins cu giar, în care stă înfipt un hanger cu mîner de smalț albastru și cu pietre scumpe, pe deasupra contăș verzui du culoarea jaspului, îmblănit cu samuri. În mînă ține un sul cu acest testament în versuri». *Nu reproduc însă* testamentul, *spre a vă face curioși, spre a vă ține cu sufletul la gură. Alecu apare și el cu căciulă înaltă, anteriu și brîu. Nicolae e cu capul gol și cu un pumnal la brîu, iar Iancu, descoperit și el, tuns scurt (încep să-și amintească tot mai mult de romani), a renunțat la hanger sau pumnal. Arma s-a sublimat. Vom avea de acum de-a face cu arma scrisului, căci Iancu va fi un luptător. Vremea era furnicată de presimțiri și prefaceri. Toate ideile nobile sînt cîntate de el cu sincer avînt și veștejite, la fel de sincer, din tabăra cealaltă (căci erau pe atunci două tabere) de colonelul Lăcusteanu. Dar să nu ne grăbim. Ienăchiță merită mai multă atenție. Oricum, mai mult decît o descriere vestimentară. Ce se ascundea sub gugiuman ?*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă straiele erau din Fanar, cel care le purta avea un suflet de român. Şi cum patriotismul gol nu e niciodată de ajuns, vom spune de îndată că românismul lui se sprijinea pe-o aleasă cultură, activă pe multe planuri. Nu ştia degeaba grecește, italienește, franțuzește şi, era să uit, turcește. Faptele sale de ispravă sînt o Istorie a prea puternicilor împărați othomani, adunată şi alcătuită pă scurt de dumnealui Ianache Văcărescul, dicheofilax a Bisericii cei mari a Răsăritului şi spătar al Valahiei. *(Tot după moda timpului, în titlu era inclusă şi* cartea de vizită *completă a autorului). Cartea a fost de curînd retipărită. Mult mai importantă pentru noi este gramatica sa :* Observații sau băgări-dă-seamă asupra regulelor şi orînduelelor gramaticii rumânești, adunate şi alcătuite acum întîi dă dumnealui Ianache Văcărescul, cel dă acum dicheofilax a Bisericii cei mari a Răsăritului şi mare vistier a Prințipatului Valahiei, *1787. Şi această* carte *de pionierat e o raritate. Ienăchiță Văcărescu — un strămoş al structuralismului ? Nu m-aş mira s-o descoperim într-o zi. De-aia e bine că avem* textul *în față.*

Mă întreb, sperîndu-mă de seriozitatea şi erudiția spătarului, mai apoi vistierului, ce l-a îndemnat totuşi să mai scrie şi versuri ? «Creşterea limbei românești Ş-a patriei cinstire». *Şi îl credem pe cuvînt. La un poliglot ca el, prețuirea limbii române nu-i de colea. Îi caută, teoretic, legile şi prînduielile, punerea în stare de funcționare, iar practic, farmecul rimei şi dulceața sunetelor. Evident, n-a dus* căutarea *pînă la capăt. Versurile lui sînt de «poşta redacției». Orice începător de azi, cuibărit pentru vecie într-o redacție, i-ar putea scrie superior : «Mai trimiteți» sau «Deocamdată nu». Asta nu înseamnă că nu există şi azi mulți care compun sub nivelul secolului al XVIII-lea, stricînd, dintr-un condei, şi creşterea limbii românești şi-a patriei cinstire.*

Pe vremea Văcăreştilor se zbăteau canarii în colivii, turturelele erau «amîrîte» şi «singurele», şoimii se temeau pe drept cuvînt de «lățişor». Universul păsăresc se vaetă în poezia lor ca într-un zăvoi. Inima e «inimioară» şi are un «oi». Cărturarii aceştia scriu în fugă, pe un colț de tambal, din taraful personal, cîntece de lume bună, care suferă după Marghioale, Maricici, Catinci, Lucsandre.

Discutam, deunăzi, cu un prieten, nimerindu-ne, vizitatori întîrziați, în fața ruinurilor conacului Coțofeanu, din Coțofenii Dolțului. Conacul, un palat — culă de apărare, monument de arhitectură românească de pe la 1650 — figurează în enciclopediile de arhitectură. E încins, azi, cu un gard viu de țigani, care i-au furat şi i-au pus pe foc tot ce se putea fura şi pune pe foc. Ne-a zîmbit melancolic, cu ogivele de catedrală, care încă mai speră o întreținere.

— Iată şi niște boieri care-au construit ceva, am zis.

— Şi dacă au construit, iată ce s-a ales de construcțiile lor, mi s-a răspuns. Mai bine stăteau şi Coțofenii degeaba, s-o ducă bine, să vineze, să se scoale dimineața, să se uite prin curte după fetițe, pe care să le ochiască cu căciula. Ştiți, o căciulă de-ala zdravănă din trei samuri. Dacă vînatul cădea sub izbitură, îl mai lăsau un an, doi, dacă nu, nu. Şi iar mîncau bine, dormeau şi vînau şi mureau de inimă sau de apoplexie la 40 de ani. Căci am avut o boierime luminată, şi una întunecată, după cum am avut o burghezie luminată şi una întunecată, după cum... şi aşa mai departe.

— Iar Coțofenii trebuie să fi fost luminați, de vreme ce şi-au făcut palat de piatră şi cărămidă aici, şi nu unul de chirpici aici şi unul de piatră în Franța sau la Istanbul, am zis.

Patriotismul meu regional suferă că acești Coțofeni nu au scris şi versuri, ci ne-au împins prin veacuri doar acest mîndru vestigiu arhitectural, ce se rui-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nează tocmai într-o epocă de mari construcții. Dar m-am folosit de prilejul acestei vizite pentru a intra puțin în atmosfera timpurilor trecute.

Ce i-a împins pe Văcărești, repet, spre poezie? De ce-a simțit Ienăchiță nevoia să dea de-a asvîrlita cu gugiumanul strălucitor după frageda rimă? «Creșterea limbei românești / Și-a patriei cinstire». *Viața le-a fost mai dramatică decît lasă să se înțeleagă opera. Ienăchiță, cel ce-și zicea, cu modestia dispărută azi cu desăvîrșire din tagma învățaților,* «om plin de neștiință», *fu o vreme exilat. Formația de dragoman era cu primejdie. O limbă străină în plus, stîrnea suspiciuni. Alecu, fiul său, este ridcat de trăsura neagră și dus, printr-un coridor de noapte și tăcere, pe lumea cealaltă.* «Pizma fanarioticească l-au dărăpănat», *citează G. Călinescu o spusă a lui V. Popp. Despre Nicolae nu se știu prea multe. Nici lui nu i-o fi fost ușor. Introduce în poezia familiei spiritul haiducesc, fiind, se pare, cel mai nemulțumit, înainte de Iancu. Are un cal, ales din baladă:* «Roibule, mi te grăbește, / Șalele-ți înțepenește, / Să mă duci peste pripoare, / Văi și coaste la strîmtoare, / Pre potecă făr' de soare. / Daleo, daleo, dragă durdă, / Fă-te-ncoace, nu fii surdă» *etc. Meritul său e de-a rima* «rumpă» *cu* «scumpă», *înainte de Eminescu.*

Iancu Văcărescu ocupă, pe drept cuvînt, un loc separat în istoria literaturii noastre. Cu el poezia Văcărești depășește vîrsta legiuită de natură și recapătă dreptul unor dinți noi. Fenomenul rar, de care vorbeam la începutul acestor însemnări. Foarte frumoasă dantură au poeziile lui cînd rîd ele la primăvara amorului. S-a observat înfiorarea în fața naturii și perfida coborîre a lui Eros pînă și în lumea animală: «Plăcute zbierări de turme / Aerul îl umple tot; / Tauri grei p-ale lor urme / Apăsate mugiri scot», *sau:* «Călușaua d-altă parte, / Lor răspunde nichezînd; / Ecco prelungind împarte / Al ei glas tot s-înălțînd». *Este lansată chiar o întrebare metafizică:* «D-amărunt privind natura / Planeți, răsărit, apus, / Stam gîndind: Așa făptura / Cine-ar fi-nvîrtind de sus?!» *(Întrebarea a rămas suspendată. Constituie încă obiect de studiu al mai multor colective de pe întinsul scumpei noastre planete).*

În legătură cu acest faimos poem, voi reproduce aici analiza lui Constantin Loghin. Didactică și foarte în proză, povestirea naivă ținînd loc de analiză: «Chinuit de dragoste, poetul se retrage la moșia Văcărești, la poalele Carpaților, într-o „căscioară", pe un deal, unde-și petrece ziua în plimbări, muncă casnică, vînătoare, pescuit, îndelectiniri poetice și meditații. Seara se culcă mulțumit, dar e deșteptat din somn de vizita neașteptată a unui copilaș sfios, cu aripi pe umeri, care-i refuză mîncarea și băutura. E zeul Amor. Sub vraja lui, poetul își pierde somnul. Condus de copilaș, iese în natură, unde toate-i surîind, toate-l încîntă. Sub puterea amorului poetul simte renăscînd noua viață». *Poți să spui că nu e adevărat?*

În schimb, în Istoria literaturii române *a lui Lucian Predescu întîlnim o exegeză ceva mai inspirată:* «Retras într-o „căscioară" de pe un deal al moșiei Văcărești, poetul caută să-și aline suferința din suflet cu plimbări, vînătoare, pescuit și meditații. Într-o seară, după ce adormise, e deșteptat de niște șoapte ce se auzeau afară. Deschizînd, se găsește în fața unui copilaș cu aripioare, ce-i cere adăpost: era zeul Amor. Copilul îl invită afară, poetul nu vrea, în cele din urmă cedează și, sub vraja poeziei naturii, poetul se simte înviorat, fericit, dispus la o nouă viață».

Deci lucrurile se limpezesc. Acum înțelegem mult mai bine. Nu știm însă care a scris întîi. De verificat dacă nu pornesc și unul și altul de la aceeași sursă și la urmă de verificat și sursa. Dar nu mai avem timp. Oricum, greu i-a fost și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

autorului înamorat, dar, sărind hopul și-nghițind hapul, întins de Amor, totul s-a terminat cu bine, cum văzurăm ; greu i-a fost și criticii române ! Pusă în situația de-a găsi valori estetice acolo unde e vorba mai degrabă de valori culturale și de pionierat, critica a dat din colț în colț, s-a bîlbîit și s-a repetat. Călinescu, cu gustul sigur și cu extraordinarul talent literar, de care am vorbit în altă parte, a rezolvat dilema, alegînd fără milă grîul de neghină. Analizîndu-l cu pătrundere și vervă pe Iancu Văcărescu el ajunge la concluzia că ne aflăm în fața unui «remarcabil și pe nedrept uitat poet». *Subscriu la această opinie. Oricum, schimb bucuros mediocri din secolul douăzeci contra minori din secolele optsprezece—nouăsprezece. Ba chiar și majori din... etc. Iancu e singurul dintre Văcărești care și-a publicat în volum versurile :* Poezii alese, *București, 1830. Data trebuie reținută.*

Lectura versurilor surprinde prin varietatea inspirației și, mai ales, prin bogata claviatură metrică : «Ce putere, care arme, / Care arepi, care gînd, / Deștepte, cît el cînd doarme, / Pot orice să facă, vrînd» ; *sau* «Stăpîne al luminii ! / Eu văz în adevăr / Voința ta cea sfîntă !» ; *sau :* «Răscoală-te, inima mea, din a răbdării boală ! / Grozav, grozav ai suferit, grozavă te răscoală !»... *Și aproape o prea eminesciană legănare :* «Cîte dureri pricinuiești, / Ce lăcrimi d-întristare ! La toți, ce mult nenorocești / Prin mica-ți depărtare. / / Dar cît s-ar înverzi curînd / De zîmbetu nădejdii, / Ce văz în chipu-ți luminînd, / Și nu mai am primejdii». *Și mai departe :* «Și gîndului acu / Să tacă îi plăcu. / Vorbire s-a-nceput / L-al inimilor fund : / Spun ele și răspund / Cu glasul lor cel mut».

Desigur, e greu să vorbim de talent, de măiestrie, în sensul de azi al cuvintelor. Talentul fiind, cum se știe, o lungă răbdare, aceste poezii de început cer din partea noastră îngăduință. Încetul cu încetul vor apărea și autorii talentați. Iancu Văcărescu, la curent cu literatura din multe țări, a și tradus, contribuind și prin aceasta la șlefuirea limbii. Cu el inspirația folclorică s-a rafinat. Cîntecele de lume cedează locul unor compoziții mai ambițioase, cu «peaze bune», «peaze rele», *strigoi.* «Și bogat, și cult, și patirot, și cu talent» — *îl caracteriza Petre V. Haneș. Un tînăr istoric literar de azi, Mircea Scarlat, e mai drastic în ce privește talentul :* «Ca poet, Iancu Văcărescu este un mediocru plin de intenții bune și animat de o mare dragoste față de poezie». *Eugen Simion și George Sorescu, în două cărți apărute simultan, pledează pentru o lectură optimistă, aș zice, a primilor noștri lirici. Eugen Simion contemplă cu apart rafinat, franțuzesc.* Dimineața poeților. *Oricum, textele sînt texte — e bine că există, e bine că au fost scrise atunci, ca să avem noi pe ce ne aplica.*

În încheiere aș cita și eu din poemul Ielele : «Umbre se plimbă, / Vîntul se schimbă, / Neguri s-adună, / Maluri răsună, / Chiote ! Țipete ! / Chicote ! / Urlete ! / Hurur, brumb ! Brumb !», *care ne poate duce cu gîndul ba la* Uvedenrodele *lui Barbu, ba la* Mihnea și baba, *a lui Bolintineanu, ba la...* «Trec zgomotoase / Scîrșnări dințoase, / Fluieră / Relele, / Dănțeră / Ielele ! / Hurur brumb ! Brumb !». *Poet de «clasicitate decadentă», cunoscător și de germană, avînd primul probabil la noi sentimentul măreției lui Goethe, din al cărui* Faust *a și tradus* («un crîmpeiu» *zice G. Călinescu) și pe care va încerca să-l și imite în concepția de literatură universală (larga deschidere către alte literaturi, din care tălmăcește — văzurăm — cu hărnicie), Iancu merită simpatia noastră necondiționată. Ne predăm lui. Căci în cîmpul minat cu floricelele născătoare de dileme* («S-o tai, se strică ! / S-o las, mi-e frică») *ale bunicului său, el sădește și alte multe probleme. Ară, desțelenește, seamănă, cîntă și descîntă, fără nici o spaimă de pășunism. Măcar un inventar de teme dacă am reține și tot ar fi ceva ! Autorii de istorii ale litera-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

turii pot leşina de plăcerea didactică de-a găsi la el, pentru prima dată ilustrate, cît de cît lizibil, acele indispensabile compartimente la un poet: «lirica filosofică», «poezia patriotică», «poezia lirică» etc.

Prezent în epocă şi cu versuri la inaugurări de cişmele, la tîrnosirea teatrului naţional, cel blestemat să ardă periodic, Iancu Văcărescu e exploatat şi spetit de ocazional, după care aleargă voios, îl prinde din mers şi îl imortalizează patriotic.

Răsfoindu-i stihurile, parcurgi şi un calendar politic — dintre revoluţia lui Tudor şi cea de la 1848. Regulamentul Organic *are de-a face cu el, şi mai ales el cu* Regulamentul. *Căci, citim în* Istoria *lui Călinescu:* «Devine curînd un potrivnic hotărît al Regulamentului Organic, susţinînd în Obştească Adunare că românii au avut totdeauna dreptul a-şi face singuri legile. Fu dar luat pe sus din chiar Adunare, dus între baionete, anchetat spre a se vedea dacă nu era în complicitate cu alţi sabotori ai regimului, apoi surghiunit la moşia sa Moţăeni sau în altă parte pînă la confirmarea de către ţar a Regulamentului». *Un «regulament» asemănător i se aplica, tot cam pe atunci, lui Puşkin. Temperamentul Văcărescului era aşadar bătăios obştesc. Cultivă tinerii cu aplicaţie literară, şi Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu şi alţii îi vor fi recunoscători. Unul dintre primii mentori din literatura noastră!*

Într-un sens, Iancu Văcărescu, prin cantitatea şi diversitatea scrierilor, este şi primul poet român profesionist. *N-a apucat să trăiască din scris, fiind el boier.*

POEŢII VĂCĂREŞTI

IENĂCHIŢĂ VĂCĂRESCU

La o-ntristare
Amară foarte,
'Ncît cel ce-o are
Să-şi roage moarte,
N-ai ce să faci.
Nu-i mîngîiere,
Nici e putinţă
Acel ce piere
Să-ţi dea credinţă,
Trebuie să taci.

•

Tu eşti puişor canar!
Nu te hrăneşti cu zahar,
Nici măcar cu cînepioară,
Ci hrăpeşti o inimioară
Ce-ai făcut-o jertfă ţie!
Ce-ai cu ea de gînd nu ştie!!

•

Zilele ce oi fi viu
vrednic aş vrea ca să fiu,
Oftînd, ca să te slăvesc,
dar cum poci să îndrăznesc?
Iscusit aş trebui
să fiu, să poci zugrăvi
Chipul tău care dă rază
soarelui, şi-l luminează.

Oi putea oare vrodată,
pân' nu merg pe lume-ailaltă,
Măcar pe scurt să-ţi vorbesc,
să vezi cum mă chinuiesc?
Oftările-mi sărcinează
pieptul, viaţa-mi scurtează,
Răpaus, viaţ-oi avea
numai Stixul cînd o vrea.

ALECU VĂCĂRESCU

La obrazul ce mă-nchin
văzînd daruri pă dăplin
Unite cu nur firesc
nu poci să tăgăduiesc
Că rob credincios îi sînt
pîn' voi intra în pămînt.

Singur eu aşa mă leg
de vreme ce înţeleg
Altfel că nu poci trăi,
fără d-a mă chinui
Nu-i găsesc nici un cusur
pă razile lui mă jur.

D-aceea m-am hotărît
cu dulcele lanţ de gît,
Răbdînd în veci să-i robesc,
ştiind cît mă fericesc.
Aşa lui m-am închinat
de cînd l-am întîmpinat!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

•

Cum să-ntoarce după soare
Pururea această floare,

Așa inima din mine
În veci umblă după tine.

NICOLAE VĂCĂRESCU

A trăi fără-a iubi,
Mă mir ce trai o mai fi !
A iubi fără-a simți,
Mă mir ce dragoste-o fi !

A simți fără-a dori,
Mă mir ce simțire-o fi !
A dori fără-a jertfi,
Mă mir ce dor o mai fi !

•

Primăvara se iveşte,
Ia vezi muguru-nfrunzeşte,
Şi iarba cum încolţeşte,
Inima-mi zburdă şi creşte !

Cucul a-nceput să cînte,
Nu pe crăci uscate, frînte ;
Micşuneaua, cam plăpîndă,
Altor flori miros comîndă,
Daleo, doamne, ce orîndă !

Roibul meu, iarna mai toată,
N-a văzut vifor, nici zloată,
Că-l ţineam tot pe cătare,
Pe bere şi pe mîncare,
Vai de draga lui spinare !

Roibule, mi te găteşte,
Şaiele-ţi înţepeneşte,
Să mă duci peste pripoare,
Văi şi coaste la strîmtoare,
Pre potecă fără' de soare.

Daleo, daleo, dragă durdă,
Fă-te-ncoace, nu fi surdă,
Vin' să te-ngrijesc mai bine
C-a-npuiat greierii-n tine,
Daleo, durdă, vai de mine !

Oleo, leo ! vremea-nvitează
P-ăl cu inima vitează,
Să nu stea să se clocească,
Ci-n singe să bălăcească,
Pomina să-şi înflorească.

IANCU VĂCĂRESCU

Rugăciune

Stăpîne al luminei !
Eu văz în adevăr
Voinţa ta cea sfîntă !
Pre om bogat dorit-ai !
Slobodă i-ai dat mintea !
Cei nesupuşi porunci-ţi
Lui dau ticăloşia.
Din calea nebuniei
A lor mă voi abate.

Întru înţelepciune
Voi da eu slavă ţie !
Cît mă iubesc pre mine,
Atît iubesc pre oameni.
Vistierul aă e *vremea*.
N-oi pierde-o eu nici mie,
Nici altora n-oi pierde-o !
Cu drepţii ş-înţelepţii

Cu drag m-oi înţelege,
Sărac să nu se afle
Şi rob a nu fi nimeni !
Tu, doamne, mă fereşte
De orice tiranie !
Dă-mi întru cuget viaţa,
În ei dă-mi nemurirea.

Ielele (I)

Umbre se plimbă,
Vîntul se schimbă,
Neguri s-adună,
Maluri răsună,
Chiote !
Ţipete !
Chicote !
Urlete !
Hurur brumb ! Brumb ! *(bis)*

Trec zgomotoase
Scîrşniri dinţoase,
Fluieră
Relele,
Danţeră
Ielele !
Hurur brumb ! Brumb ! *(bis)*

Cu mac pe frunte,
Păşesc spre munte
În pielea goală ;
Înghit din oală
Prea norodoase
Găluşti virtoase ;
Deşert pahare

Acre, amare,
Capul îşi
Cleatănă,
Trupul îşi
Leagănă,
Hurur brumb !

Una e chioară,
C-un ochi de cioară ;
Alta spetită,
Mult obosită ;
Alta guşată
Tot ceartă cată ;
Alta bîrfeşte,
Prea neghiobeşte ;
Una gîngavă
Stă pe gîlceavă ;
Alta bogată,
Şchioapă-nginfată ;
Alta calică,
Gheboasă, mică ;
Cea mai snovoasă
E oficoasă ;
Şi cea mai bună
E cea nebună ;

Toate pizmaşe,
De om vrăjmaşe.
Nerușinate,
Înverşunate ;
Cît simt răcoare
Dau din picioare ;
Toţi dracii strigă,
Ca să le frigă' ;
Ei lor plăcere
Fac cum le-o cere.
Cu draci voioase
Zbor piste case ;
Înfricoşate
Trec piste sate,
Mult mai trufaşe
Merg la oraşe,
Hîrlie,
Mîrlie,
Duduie,
Zguduie.
Hurur brumb ! Hurur brumb !

Tot miaurlăire !
Tot chiuire !
Tot de turbare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ris ! văietare !
Hurur brumb !
Cîrduri și gloate
Se car pe roate.
Hurur brumb ! Brumb ! *(bis)*

Iar cînd frîng cără
Osînd-amară !
Foc și pieire !
Pe omenire !
Hurur brumb ! *(tris)*

De om oricare
Iau măduiare,
Lipsa să-și dreagă ;
Cu sînge-o-ncheagă.
Ard și usucă
Orice apucă.
Chiote !
Țipete !
Chicote !
Urlete !

Fluieră
Relele,
Dănțeră,
Ielele,
Capul își
Cleatănă,
Trupul își
Leagănă.
Hîrlie
Mîrlie,
Duduie
Zguduie,
Hurur brumb ! Brumb !

Iar miaurlăfre !
Iar chiuire !
Iar de turbare !
Ris ! Văietare !
Hurur brumb !

La espresia fizionomiei unei fetițe

Căutătura-și va război,
Zîmbirea-și cere pace ;
Și să m-împac cu tine voi,
Dar să mă bat — îmi place !

Norii

Norii sînt prea de prisos
L-astfel de soare frumos.
Razelor, cînd vă-nnorați,
În mormînt mă aruncați ;
Și iar, cît vă-nseninați,
Suflet nou pe loc îmi dați !
Norilor, milă n-aveți ?
Patima mea nu vedeți ?

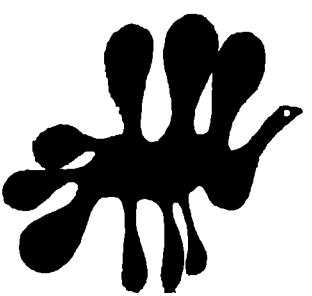
Cum de nu vă depărtați
Mai curînd ! ca să-mi lăsați
Chipu cel luminător
Fără umbră, fără nor,
Ca singur iarăși să va
Înviind a lumina,
Ca zîmbetul dulce sfînt,
Să mă scoată din mormînt ?

Vino, preadorit senin !
Spai-al norilor venin !
Vino, arată cît poți !
Risipește norii toți !
Vino, pînă cînd nu sînt
Tot un trup cu al pămînt !
Căci atunci e de prisos
Daru soarelui frumos.

Bibliografie :

Poeții Văcărești, *Versuri alese*, ediție îngrijită de Elena Piru, cu o introducere de Al. Piru, București, E.P.L., 1961.
Poeții Văcărești (Ianache, Alecu și Nicolae), *Opere*, ediție critică, studiu introductiv, note, glosar, bibliografie și indice de Cornel Cîrstoiu, București, Editura Minerva, 1982.
G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941.
C. D. Loghin, *Istoria literaturii române*, Cernăuți, 1926.
Lucian Predescu, *Istoria literaturii române*, București, Editura Cugetarea, f.a.
Eugen Simion, *Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române*, București, Editura Cartea Românească, 1980.
Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. I, București, Editura Minerva, 1982.

Notă : *Versurile se reproduc după ediția Elena Piru, 1961.*



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982 *.

EDIȚIA AL. PIRU

Ediția Al. Piru a *Istoriei literaturii române* de G. Călinescu prezintă avantajul de a înfățișa cititorului textul primei ediții completat cu materialele culese și redactate de însuși G. Călinescu.

Din păcate, mă nemulțumesc reproducerile, admirabile în ediția Drăgan. De asemenea, trebuiau grupate la *Addenda*, consider eu, *toate însemnările* lui Călinescu, risipite în *revista* lui, adică a Institutului. Acolo sînt *date* extrem de prețioase — așa cred — de care nu se putea dispensa editorul. Întrucît constituie un real aport la textul existent.

În prefața broșurii consacrate *corespondenței* mele cu G. Călinescu, apărută de curînd (1984), Liviu Călin a semnalat un fapt pînă atunci necunoscut (p. 14—16) : un articol din ziarul *Mișcarea*, datat 6 mai 1932, în care, pornind de la reușita expunerii din *Viața lui Mihai Eminescu*, invit pe Călinescu să scrie o istorie a literaturii române.

În felul acesta se luminează originea acestei cărți excepționale.

Buc., martie 1984

Acad. Al. ROSETTI

VOM TRĂI ȘI VOM VEDEA !

Am, evident, satisfacția de a fi publicat în 1982, la Minerva, ediția a doua din monumentala operă *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, revăzută și adăugită de G. Călinescu, pe care o aveam gata de 15 ani.

Proiectul altora de a publica *Istoria*... cu modificările și adaosurile aduse de G. Călinescu, din 1945 pînă în 1964, la sfîrșit, a fost și el înfăptuit de Iosif C. Drăgan, din păcate cu omisiuni și erori. Oricum, cititorul are la dispoziție ambele versiuni și le poate compara.

În ce mă privește, sper să fi demonstrat că singura versiune posibilă și îndreptățită era aceea dorită de autorul însuși. Ea a fost distinsă, desigur... doar printr-o Diplomă de onoare a revistei *Manuscriptum*, semnată de Șerban Cioculescu.

Sînt și nemulțumiri : Ion Bălu pretinde că tehnoredactia n-a pus bine ellipsele, Marcel Duță nu e de acord cu unele modificări ale judecății de valoare introduse de G. Călinescu. Alții susțin, dimpotrivă, că G. Călinescu n-a schimbat nimic din prima ediție, sporind doar datele bibliografice. Se preconizează o ediție nouă, critică, în care să se arate toate intervențiile autorului la prima ediție, cu aprecieri. Există criticî

* Specificăm, și cu această ocazie, că observațiile, formulate pe întreg parcursul discuțiilor, aparțin în mod executiv celor ce le semnează. În spiritul deplinei obiectivități științifice, redacția își rezervă dreptul ca să-și precizeze poziția de abia în final (*n.r.*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai mari și istorici literari mult mai competenți decît G. Călinescu ! Vom trăi și vom vedea !

Pentru moment, să se observe că, după aproape două decenii de la dispariția lui G. Călinescu, Institutul de Istorie și Teorie Literară care-i poartă numele n-a făcut, în legătură cu reeditarea *Istoriei literaturii române...*, nimic **.

Al. PIRU

Mihai Eminescu, *Economia națională*, **antologie, studiu** introductiv, note și comentarii de Vasile C. Nechita, Iași, Editura Junimea, 1983, 295 p.

Antologia întocmită de Vasile C. Nechita din scrierile lui Eminescu despre *Economia națională* a fost comentată de Șerban Cioculescu sub aspectele ei filologice, cu o serie de considerații în parte fără legătură cu scrisul eminescian *(România literară*, nr. 36, 8 septembrie 1983, p. 7). Se demonstrează astfel, de către critic, că editorul nu știe latinește și se propune Editurii Junimea să manifeste mai multă exigență pentru acuitatea filologică a textelor pe care le publică. În final, Șerban Cioculescu adresează un apel *economiștilor* să-și spună cuvîntul. Este necesar însă — credem noi — ca înaintea acestora «să-și spună cuvîntul» istoria literară.

Problema fundamentală ce se pune în legătură cu această antologie, și pe care, din păcate, Șerban Cioculescu nu o aduce în discuție, privește statutul textelor din manuscrise și paternitatea celor reproduse din *Curierul de Iași* și din *Timpul*, publicații pe care poetul le redactează (prima, între 1876—1877 ; a doua, între 1877—1883).

Editorul nu face astfel distincție, în privința statutului textelor din manuscrise, între cele originale, prelucrări sau traduceri și le tratează pe toate ca *scrieri originale*. Dacă pentru *Economia națională*, studiul cu care se deschide antologia respectivă, nu cunoaștem încă sursa, convinși fiind însă că scriere originală nu este, alte texte, ca *Ideea ecuatică*, *Fiziocrație*, *Despre muncă*, *Teoria lui Ricardo* sînt, fără nici o îndoială, traduceri, iar *Transport* este compus din unele extrase din lucrări de specialitate. Se înțelege deci că, prin *statutul* ce-l au în manuscrise aceste texte, nu pot fi invocate în documentarea originalității concepției poetului privind economia națională. Ele reprezintă doar mărturii ale preocupărilor eminesciene în acest domeniu. Sînt texte — și acesta este lucrul cel mai important — destinate să-i servească poetului în susținerea unor *teze* din proza sa politică.

Problemele se complică și mai mult cînd trecem la articolele reproduse din *Curierul de Iași* și din *Timpul*. Din cele *44* de texte tipărite din aceste publicații, cel puțin *9*, și nu dintre cele mai puțin importante, *nu sînt de Eminescu* și nu au ce căuta între scrierile sale. Face parte, dintre acestea din urmă, suita celor cinci articole, *Răscumpărarea căilor ferate*, care ocupă în antologie locul central, și sînt invocate și în studiul introductiv ca texte de bază în definirea concepției poetului privind economia națională. În editorialul *București, 10/22 noemvrie 1879*, ce aparține lui Slavici, se atrage atenția asupra materialelor respective ca venind din afara redacției, *«Dar — atragem atenția cititorilor noștri* — scrie Slavici — *asupra șirului de articole ce am început în numărul de ieri și continuăm în cel de astăzi asupra cestiunii căilor ferate»*. Eminescu, la rîndu-i, în editorialul *București, 22 noemvrie/4 decemvrie 1879*, arată că articolele nu aparțineau grupului redacțional și că prelua el însuși informații din ele. *«Tot aceste idei* — scrie poetul — *sînt pe larg dezvoltate în articolul „Răscumpărarea căilor ferate III" ce urmează mai la vale și asupra căruia atragem deosebita atenție a cititorilor»*. Se face, așadar, o demarcație categorică între *editorial* și *articolele* ce urmau în cotidianul bucureștean, articole cu care Eminescu se întîlnea în tratarea acelorași probleme. A nu ține seamă de acest lucru înseamnă a-l taxa pe marele poet ca fiind lipsit de conștiință profesională.

** Opinie colaterală, ce nu privește problema în chestiune. Vom reveni, totuși, asupra inexactității ei, în intervenția noastră concluzivă la această dezbatere *(n.r.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu este de Eminescu nici materialul *Originea școalelor reale și vocațiunea lor*, care ocupă în antologie, de asemenea, un loc important. Poetul subliniază, într-o notă introductivă, spre a înlătura orice confuzie, că textul în cauză venea de la un colaborator extern. *«În vederea schimbării ce se proiectează a se da programei liceelor literare* — precizează Eminescu — *primim următorul articol care contribuie a demonstra inutilitatea și sprijinirea reformei propuse»*. Editorul antologiei pe care o discutăm aici nu poate invoca nici o justificare în includerea acestui articol, de vreme ce poetul declară categoric că nu-i aparține.

Textele *Numismatica română* și [*Articol de fond*] (p. 180—184) sînt de Slavici. Construcția frazei e tipică scrisului slavician. Un exemplu: *«Le-am dat ocazia să dovedească țării, că nu este adevărat ceea ce se zice, că greșiți sînt accia care cred și susțin că nu specula, ci buna credință îi povățuiește»*. Asemenea întorsături în structura frazei nu întîlnim la Eminescu, însă ele sînt caracteristice prozatorului transilvănean.*

Tot de Slavici este și articolul *Calendarul bunului econom*, publicat în *Timpul* din 6 octombrie 1877 și reprodus de Eminescu în *Curierul de Iași* din 9 octombrie 1877. Textul a și fost inclus în ediția scrierilor lui Slavici (*Opere X. Studii și articole*, București, 1981, p. 109—110). Deși figurează într-o ediție cu circulație largă încă de acum trei ani, Vasile C. Nechita ține să precizeze, cum face de altfel și în alte cazuri, că *«apare pentru întîia oară în ediția noastră»*.

Editorul evită să preia titlurile articolelor din edițiile anterioare, pe care le consideră, ca și noi de altfel, falsuri ce induc în eroare și contribuie la formarea unei imagini deformate asupra publicisticii eminesciene. Procedeul de-a numi toate editoriale [*Articol fără titlu*] nu ni se pare însă prea fericit, în orice caz nu în edițiile critice. Se putea folosi sintagma inițială, chiar dacă ele se tipăresc aici fragmentar.

Studiul introductiv al lui Vasile C. Nechita pune în discuție și *teza* lui Eminescu potrivit căreia la început *«tot pămîntul era domnesc»*. Editorul ne trimite la N. Bălcescu, care vorbește de *«spoliații succesive»*. Poetul nu tratează însă această chestiune. În *teza* sa el se întemeiază pe un document din 1782. Stăpînirea austriacă urmărea să între, îndată după ocuparea Bucovinei în 1775, în posesia pămînturilor populației autohtone. Fruntașii bucovineni adresează Divanului domnesc din Iași mai multe întrebări, între care, cea mai importantă se referea la stăpînirea pămîntului în vechime. *«Tot locul Țării Moldaviei* — arată Divanul domnesc din Iași în răspunsul său — *dintru început loc domnesc au fost»*. Documentul se păstrează în manuscrisul *2387, 28—35* în transcrierea lui Eminescu. El stă și la baza *tezei* poetului și nu poate fi ignorat cînd ne ocupăm de acest aspect al concepției sale economice.

Indicele de nume, cu care se încheie ediția discutată aici, e plin de erori în nici un chip scuzabile. *Andrássy* este scris *Andrásy*, *Matei Basarab* devine *Basarab Matei*, *Ionescu de la Brad*, *Ion* este trecut *Ionescu, I., de la Brad*, iar *Du Bois-Reymond, Emil* apare și cu o ortografie eludată, *Raymond, du Boy*.

---

* În legătură cu relațiile stabilite între Eminescu și Slavici, mai ales în perioada colaborării în *Timpul*, sînt de făcut unele precizări și cu privire la modul cum ele au fost recent înfățișate în monografia consacrată de Petru Rezuș poetului nostru național. Pentru ultimul biograf eminescian prietenia exemplară dintre cei doi scriitori s-ar reduce doar la poziția de îndrumător generos a lui Eminescu și la atitudinea de profitor nerecunoscător a lui Slavici. Cum Petru Rezuș citează, în asemenea împrejurări fals interpretate, unele dintre afirmațiile mele, întrebuințîndu-le însă în cu totul alte contexte decît cele pe care îmi îngăduisem să le examinez la rîndu-mi în cercetările întreprinse, consider nedemn procedeul său de a mă face părtaș la opinii pe care nu le împărtășesc și care, din punctul de vedere al adevărului istoric, mi se par irresponsabile și fără nici o acoperire documentară. Petru Rezuș crede, bunăoară, că în momentul prăbușirii intelectuale a poetului, Slavici îl părăsește pe acesta și pleacă la Viena, pretextînd că *«este bolnav sau numai acuză diferite dureri»* (p. 188). Am arătat în *Ion Slavici și lumea prin care a trecut* (p. 263—264) că prozatorul transilvănean suferea de-o boală gravă și că îi aminase plecarea din țară pînă la întrarea în vacanță căci, fiind profesor, atunci putea să lipsească mai mult timp de la catedră. Slavici este acuzat apoi că, înainte de plecarea la Viena, dă soției sale *«indicații precise cum să procedeze»* cu Eminescu și *«cum să scape de sfătuitorul și îndrumătorul său din tinerețe»* (p. 188—189). Nu cunoaștem un document din care să rezulte o asemenea atitudine, mai ales într-un moment în care între prozator și soția sa raporturile erau cu totul degradate (curînd după aceea au și divorțat) și ne îngăduim să calificăm aceste afirmații drept calomnioase.

În fine, îi atragem atenția lui Petru Rezuș, înverșunat pe Slavici că n-a participat la înmormîntarea lui Eminescu, că în acele triste zile scriitorul se afla în temniță la Vaț, unde ispășea o grea osîndă pentru activitatea lui pe tărîmul revendicărilor naționale ale românilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Numele lui H. Miller este trecut de două ori, la distanță de numai un rînd. Ortografia incorectă a numelor face ca și alfabetizarea lor să fie greșită.

Pomeneam la început că o parte din obiecțiile critice ridicate de Șerban Cioculescu nu au legătură cu scrisul eminescian. Nu au legătură întrucît se aplică la *texte ce — așa* cum am demonstrat mai sus — *nu aparțin poetului*, dar pe care reputatul critic le tratează ca și cum ar fi ale lui Eminescu.

În ceea ce ne privește, lăsăm, acum, *«să-și spună cuvîntul»* și economiștii.

D. VATAMANIUC

PROBLEME ALE EDITĂRII CLASICILOR

Reeditări în condiții științifice

Una din activitățile cele mai susținute ale editurilor noastre, în anii culturii socialiste, este valorificarea moștenirii culturale. O serie de oameni de știință și de litere au fost încredințați unor colective de cercetători sau cîte unuia singur, pentru editarea, întîiași dată, în condiții filologice stricte. Astfel au văzut lumina tiparului și în ultimul an lucrări de mult epuizate, ca acelea ale lui Dimitrie Cantemir (unele prima oară deshumate), B. P. Hasdeu (corespondență primită), Cezar Bolliac (Opere alese), *Al. I Odobescu, M. Kogălniceanu, Iacob C. Negruzzi, Titu Maiorescu, M. Gaster* (Literatura populară), *Barbu Delavrancea, N. Iorga, iar dintre criticii interbelici G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Perpessicius, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu și Vladimir Streinu. Nesfîrșită ar fi lista clasicilor vechi și noi, reeditați în condiții științifice de toate editurile din capitală și din țară, de-a lungul celor patru decenii, cîte vom aniversa în acest an, de la 23 August 1944, ca și unele «restituiri» din cărțile scriitorilor «minori», pe nedrept dați uitării.*

Acad. Șerban CIOCULESCU

Priorități sau excomunicări ?

A discuta despre editarea clasicilor literaturii române presupune abordarea, în prealabil, a cîtorva aspecte de principiu. Dar ele sînt atît de osmotic legate între ele, încît sînt greu de disociat și par a fi — poate și sînt ! — ipostaze ale aceleiași fundamentale întrebări : cum editām clasicii. Am reamînti că în acest caz, ca și în atîtea altele, e vorba de un proces. Procesul presupune — se știe — istoricitate, iar istoricitatea e suma variilor împrejurări, determinate — și ele — de conjuncturi. Cine cunoaște îndeaproape istoricitatea editării clasicilor la noi îi poate lesne înțelege curba sinuoasă a împrejurărilor și a conjuncturilor. Unii ignoră procesul, adică istoricitatea și, plasați sus, sus de tot, pe un punct anume, fix, contemplă fenomenul ignorîndu-i devenirea (adică împrejurările). De aceea judecățile lor, negatoare, formulate repede și categoric, sînt lipsite de obiectivitate. Lipsite de obiectivitate, pentru că sînt constant negatoare, procedînd prin a minimaliza și desconsidera cea ce s-a realizat timp de aproape patru decenii în acest domeniu. Ceea ce e profund nedrept și, de aceea, dăunător. Nu vrem să exagerăm, prin *idilizarea* înfăptuirilor, noi înșine relevînd altădată carențe reale și importante. Dar nu cred că e acceptabilă nici negația absolută care, pur și simplu, batiocorește truda neobosită a unor cărturari, istorici literari, editori specializați și redactori de editură ce s-au dăruit toți laolaltă acestei nobile munci. Idealizarea și pornirile negatoare ni se par deopotrivă de dăunătoare.

Realitatea este că acest proces cu istoricitatea lui dramatică își poate recunoaște începutul încă în anii cincizeci. Atunci s-au pus, de fapt, bazele acestei munci și s-au creat nu numai un stil,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar și o școală filologică privind transcrierea și interpretarea textului, stabilindu-se criteriile alcătuirii unei ediții. S-a folosit, desigur, experiența de la fosta Editură a Fundației regale. Dar s-a mers mult mai departe, cu rezultate remarcabile, evidente, de pildă în foarte bunele ediții de la E.S.P.L.A., din opera lui Gr. Alexandrescu, Miron Costin, Caragiale, ș.a. Dacă paginile acestor ediții n-ar fi sluțite de blestematele croșete sau de dogmatismul interpretărilor de istorie literară (din prefețe sau comentarii), ele ar putea fi recomandate drept modele ale genului (cum, sub aspect filologic, și sînt !). Dar, mai tîrziu, în climatul deschizător de perspective creat de Congresul al IX-lea al partidului, bazele puse în anii cincizeci au putut rodi cum se cuvine. Mai întîi, fapt esențial, au fost înlăturate excomunicările, manicheismul dăunător dispărînd din criteriile restituirii operei înaintașilor. Singurul criteriu valabil este cel al valorii operei scriitorilor și cugetătorilor din trecutul nostru spiritual. La acesta se adaugă recomandarea, mereu afirmată în documentele de partid, ca restituirea să se realizeze în spirit critic, revelîndu-se în comentarii punctele de vedere vulnerabile sub raport ideologic și politic din opera editată.

Aceste principii judicioase și eficiente s-au aplicat treptat, într-un ritm care nu a fost întotdeauna cel dorit. Dar acest ritm insuficient a fost determinat de condiții materiale și de altele la care ne vom referi detaliat, într-un alt articol. Se va vedea, sper, că nu sînt puține și nici oarecare ca însemnătate. La fel ar trebui privite și așa-numitele priorități, la care se fac uneori referiri. Uneori se fac auzite observații cum că de pildă, de ce a fost editat cutare autor și nu un altul sau de ce o ediție e mai corpolentă decît alta. Am spune mai întîi că asemenea reproșuri sînt reflexul întîrziat al manicheismului din anii dogmatismului, care, și el, stabilise priorități. Că aceste priorități nu erau altceva decît o formă mascată de excomunicare, cine nu știe ? Unele voci ar voi pur și simplu suspendarea oricărei activități în domeniul editării clasicilor pînă ce nu apare opera altei personalități. Ceea ce e nerezonabil, excesiv și ineficient. Nu se poate spune că pledoaria pentru necesitatea editării operei unei mari personalități nu e dreaptă și că, în consecință, ea ar trebui neîntîrziat soluționată. Dar de ce să invocăm vechile criterii discriminatorii ? Neapariția, de pildă, a ediției integrale a operei lui Const. Stere nu se datorează, cum se insinuează, apariției ediției *Operelor complete* de C. Dobrogeanu-Gherea. Să mi se ierte o digresiune, scuzabilă prin argumentul că opera acestor două personalități mă interesează în chip special. Sînt recunoscător celor care s-au îngrijit de apariția într-un timp record a ediției Gherea (deși e deficitară în alcătuirile ei interioare) și sincer dezolat că opera lui Stere, pe care o cunosc în detaliu și o studiez de multă vreme cu admirație pentru a-i închina o monografie, întîrzie să apară. Dacă aș primi dezlegările necesare (să nu știe cei ce tot depun stăruințe discriminatorii că aceste dezlegări sînt, totuși, necesare?) *, aș lăsa imediat totul la o parte și aș lucra cu pasiune și cîtă pricepere am la editarea operei acestei personalități, pentru mine pasionante, care a fost Const. Stere. Atunci cînd mi s-a îngăduit, am publicat, în 1979, sub îngrijirea mea, singura ediție din scrierile lui Stere care a apărut după 23 august 1944. Aș face-o bucuros din nou. Sau, sînt încredințat, ar face-o altcineva. Dar nu depinde de mine sau de acel altcineva. Exemplele s-ar putea înmulți, toate dovedind ușurătatea etalării unor criterii inventate. Aș putea întoarce întrebarea. Dar dacă nu apăreau operele complete ale lui Gherea, ar fi apărut, în schimb, cele ale lui Stere ? E inutil să spun că întrebarea este retorică... În locul acestui manicheism mutilant — și grav în consecințe, dacă ar fi luat în seamă — s-ar cuveni să admitem senin că sînt imperios necesare operele ambilor cugetători, prieteni și adversari ideologici deopotrivă. Dacă ar apărea, alături de *În preajma revoluției*, TOATĂ publicistica lui Stere, generațiile mai noi ar putea să realizeze dimensiunea impunătoare a acestui mare doctrinar democrat și patriot, făcînd imposibile invectivele care se mai rostesc cînd și cînd, datorate, tot, azi ca și ieri, necunoașterii.

Nu o dată se fac auzite imputări că a fost neglijată opera lui Iorga și, în schimb, au apărut unii publiciști, scriitori mai puțin importanți (a fost invocat, pe nedrept, numele lui F. Aderca). Că opera lui Iorga trebuie publicată integral, e, dincolo de orice discuție. Dar

* Problema s-ar fi cuvenit să fie mai nuanțat pusă, tocmai prin discutarea specificului raporturilor dintre forurile de decizie editorială ale C.C.E.S. și munca de editare propriu-zisă : dar o asemenea chestiune ar merita ea însăși să facă obiectul unei atente dezbateri, din care prioritatea restrictivă a aspectului financiar-contabil nu poate fi exclusă *(n.r.)*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

e, să fiu iertat, neadevărat că opera lui Iorga a fost neglijată. Nu vreau să-mi transform articolul într-o lungă listă de titluri. Dar orice om de cultură, cît de cît informat, știe că, de prin 1968, opera lui Iorga a fost o prezență constantă în planurile editoriale, în nu puțini ani chiar cu mai multe titluri. E, desigur, regretabil, că nu avem încă acoperită o ediție critică din opera lui Iorga (din cîte știm, a fost inițiată la Editura Minerva și va fi inaugurată în 1985). Dar, să fim drepți, cu excepția monumentalei *Istorii a Românilor* și a unor lucrări de istorie a unor ramuri (școala, biserica, tiparul, etc.), mai toate lucrările sale importante au apărut, sînt în faze avansate de tipar sau programate să apară în 1984 și 1985. Am menționa numai că au apărut sau apar în viitorul previzibil istoriile sale literare. Acea despre secolul XVIII a apărut (chiar în două ediții), aceea despre secolul XIX la fel, iar cea despre secolul XX *(Istoria literaturii românești contemporane)* e în lucru, urmînd să apară în 1985. În sfîrșit, au început să apară *Memoriile* marelui cărturar. Alături de Editura Minerva, alte cîteva edituri (amintim Ed. Eminescu, Ed. Științifică și enciclopedică) au contribuit cu spor la publicarea operei lui Iorga. Și unele lucrări ale sale, de căpătîi, au apărut efectiv în formula cea mai riguroasă a unei ediții critice (vezi, de pildă, *Istoria literaturilor romanice* îngrijită de Al. Duțu și *O viață de om, O luptă literară, Sfaturi pe întuneric*, îngrijite de Valeriu Râpeanu). Aici dificultatea e cu totul alta. Practic, știe oricine e de bună credință, o ediție critică a întregii opere a lui Iorga nu o poate realiza o singură competență, ci mult mai multe, acoperind toate zonele de preocupări ale pluridisciplinarului savant. Iar pentru domeniul editorial, unde încep să acționeze colectivele, se diminuează speranțele. Și apoi aceste competențe sînt greu de găsit, iar cînd există și sînt solicitate, nu prea sînt dispuse să se angajeze în truda de salahorie efectivă care este îngrijirea unei ediții. Sigur că e necesar să se găsească o formulă și utilă și eficientă, care să ducă la editarea operei istoriografice a lui Iorga. Pentru că, în cazul operei literare, soluția a fost găsită, Valeriu Râpeanu angajîndu-se să o pregătească pentru a apărea într-o cadență mulțumitoare. Dar, încă o dată, de ce să se ignore adevărul remarcabilelor realizări de pînă acum și să se afirme că editarea operei lui Iorga e neglijată, atenția fiind acaparată de publicarea altora, să spunem, a lui Aderca? (De altminteri, o ediție din scrierile lui Aderca, prima după 45 de ani, era, cred, efectiv necesară). Cui folosesc asemenea afirmații care denaturează realul?

Apoi, care conștiință onestă din această țară nu dorește să apară întreaga operă a lui Eminescu, în ediția de la Editura Academiei, care are tezaurizate, în fundamentele ei, cugetul și sufletul, ca și lumina ochilor lui Perpessicius? Știm că editorii din colectivul Muzeului de literatură au predat editurii toate cele patru volume care închid paranteza regretabilă dintre volumele IX și XIV ale ediției. Ar fi drept să-i facem vinovați de imediata nepublicare a acestor volume pe «chirurgii editoriali» de la Ed. Academiei? Să sperăm că aceste volume vor apărea în ritmul dorit. Dar, deopotrivă, fericita apariție, ca și de nimeni dorita întîrziere în apariția lor, nu se va datora, știm bine, competenților, devotaților redactori de la Ed. Academiei.

Mărturisesc că n-am înțeles niciodată de ce se aruncă vini imaginare asupra editurilor și a redactorilor de editură. Ani de-a rîndul fulgere și anateme au fost îndreptate spre Ed. Minerva pentru că nu publica (vina e-a, nu-i așa, exclusiv a acestei edituri?!) două remarcabile istorii ale literaturii, a lui G. Călinescu și N. Cartojan. De cîțiva ani, acestea au apărut, în condiții remarcabile. Și acum, neobositii născocitori inventează noi culpe și rostesc noi anateme. Și, mai totdeauna, acuzatorii se recrutează dintre cei ce nu și-au dat vreodată osteneala să alcătuiască o ediție. Dacă ar face-o, și-ar da seama cît efort, cîtă știință de carte, cîtă abnegație sînt investite în realizarea unei ediții. Poate că astfel vor căpăta mai multă stimă pentru «chirurgii editoriali» și pentru editori. Pentru că și unii și ceilalți o merită din plin **.

Z. ORNEA

** Articolul de față, cu o vizibilă tentă polemică — nu lipsit de o firească notă subiectivă — este doar un *punct de vedere* într-o discuție pe care am dori-o cît mai largă. Așteptăm și alte intervenții asupra acelorași «probleme» *(n.r.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MATERIAL DOCUMENTAR

ALTE PAGINI DIN «CORESPONDENȚA» LUI MIHAIL SEBASTIAN

Ipostaza «epistolieră» a lui Mihail Sebastian este, în genere, cunoscută. Cele două volume care cuprind scrisorile adresate lui Camil Baltazar [1] sau Camil Petrescu [2] pun în lumină, pe rînd, fie un adolescent patetic, sufocat de atmosfera provincială a orașului natal — Brăila —, disperat la gîndul că nu există o posibilitate de evadare, fie un tînăr fericit de șansa pe care viața i-a acordat-o: să se confrunte, la 22 de ani, cu Parisul. Entuziasmat pînă la extaz și, totodată, complexat pînă la inhibiție de atîtea intime mizerii (lipsa banilor, cunoașterea precară a limbii franceze etc.), pendulînd între stări dintre cele mai contradictorii (de la exaltare la cea mai neagră disperare), Mihail Sebastian se definește întreg, cu toate neliniștile și spaimele lui, cu nemărginita-i delicatețe și generozitate, cu dureroasa-i nevoie de prietenie și dragoste.

Scrisorile publicate constituie, de fapt, un alt *jurnal intim* al său. Și nu e de mirare din moment ce, pentru el, prietenul era un alter-ego: *«Un prieten pierdut e un fel de despărțire de mine însumi, e un obraz al meu care se duce și pe care mai tîrziu n-am să-l mai cunosc în lume»* [3].

Cele 13 scrisori inedite, din fondul de manuscrise al Bibliotecii Centrale de Stat, adresate de Mihail Sebastian lui Radu Cioculescu în perioada 1937—1939, se deosebesc fundamental de cele anterioare.

În primul rînd, destinatarul nu mai este un prieten și, ca atare, tonul epistolelor devine reținut, lipsit de efuziunile proprii celor dintîi. (E drept că le 30 de ani, cîți număra în 1937, pe Sebastian nu-l mai caracteriza patetismul, ci o anume resemnare, izvorîtă dintr-o remarcabilă luciditate).

De fapt, aceste scrisori sînt — în cea mai mare parte — *«depeșe de lucru»*. Redactor, din 1936, al *Revistei Fundațiilor Regale*, Mihail Sebastian a îndeplinit, în absența lui Radu Cioculescu, și funcția acestuia de secretar de redacție, fapt ce a stîrnit un uriaș val de proteste din partea presei de dreapta. De o scrupulozitate maximă, conștiincios pînă la pedanterie, panicat de orice amînare, alertat pentru cea mai mică întîrziere a vreunuia dintre colaboratori, el îl ține la curent pe Radu Cioculescu (cînd acesta era în străinătate sau în concentrare militară) cu cele mai mici amănunte din viața revistei.

Dincolo, însă, de caracterul strict documentar, aceste scrisori interesează, mai ales, pentru modul în care luminează un caracter, o structură psihică și intelectuală de excepție. Ele relevă, o dată în plus, delicatețea umană a expeditorului lor, teama continuă de a nu supăra, de a nu deranja, cu alte cuvinte de a nu deveni un inoportun. Sebastian se dovedește aici de-a dreptul terorizat la gîndul că ar putea produce neplăceri sau greutăți cuiva. (Își cere de atîtea ori scuze pentru nepredarea la timp a unei cronici și-i mulțumește cu atîta gratitudine lui Radu Cioculescu pentru concediul acordat!)

Încet, încet, printre scrupuloasele liste de eventual sumar, colaboratori, ordonanțe de plată, etc. se întrevăd și preo-

[1] *Scrisori către Camil Baltazar*, Editura pentru literatură, 1965, pp. 89—152.
[2] *Scrisori către Camil Petrescu*, Ed. îngrijită de Florica Ichim, vol. II, Editura Minerva, 1981, pp. 221—251.
[3] Epistolă către Camil Baltazar, *vol. cit.*, p. 117.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cupările scriitorului (care încerca, printr-un uriaș efort, să refacă din memorie romanul *Accidentul*, «pierdut» în 1937 la Paris), ale melomanului (gata, oricînd, pentru un concert, să parcurgă distanța Geneva — Zürich) în sfîrșit, ale cititorului împătimit de Proust, despre a cărui *corespondență* va scrie în 1939 un admirabil studiu. Deși traversa una dintre cele mai grele epoci din viața sa[4], Sebastian nu lasă să se întrevadă, în această corespondență, decît o tristețe resemnată, încercînd uneori chiar adoptarea unui ton optimist.

Interesante pentru istoria unei *reviste*, aceea a *Fundaților*, scrisorile de față completează fericit imaginea de maturitate a lui Mihail Sebastian.

Dorina GRĂSOIU

(I)

București, 18 August 1937

Iubite Domnule Cioculescu,

am primit scrisoarea d-tale, am reținut instrucțiunile date — și mă voi conforma întocmai. Este un singur colaborator, cu care voi avea probabil, unele dificultăți, pînă ce-mi va da studiul promis — unul Mihail Sebastian...

Nu știu dacă te-a informat cineva din țară despre furtuna provocată în presa patriotică, în urma plecării d-tale.

Simbătă, coborînd de la cabana mea din munți (unde timp de patru săptămîni nu văzusem nici un ziar) am găsit un Universul, *care reproducea un larg articol al lui Cocoș*[5], *cu următorul titlu fulminant:* Distrugătorii sufletului Românesc la lucru! Cine a ajuns director al Revistei Fundațiile Regale![6] *Din acest articol am aflat că d-ta și Camil*[7] *fiind în concediu — eu am rămas «director de fapt» al «publicației voevodale» — lucru care a fost notificat printr-o «circulară» (?) oficială colaboratorilor revistei. Venit la București, am putut constata că articolul cu pricina nu era un text izolat, ci o simplă piesă într-o campanie dezlănțuită în toată regula. Semnalul se pare că a fost dat prin* Buna Vestire[8] — *urmată apoi de* Porunca Vremii[9], Țara noastră[10], Neamul *și* Universul. *Inutil să-ți spun în ce termeni și pentru care motiv sînt înjurat.*

Generalul[11] *— pe care l-am văzut ieri, împreună cu Rosetti, m-a sfătuit să nu răspund și «să-mi văd de treabă». Totuși, grozav aș vrea să fiu edificat asupra surselor acestei afaceri. Le-ai scris d-ta colaboratorilor revistei, spunîndu-le ceva despre «interimatul» meu? Dacă da, explicația devine simplă. O asemenea scrisoare trebuie să fi primit și Dragoș Protopopescu — care a predat-o redactorilor lui literari, spre a proceda în consecință.*

Ți-aș fi recunoscător dacă ai vrea să-mi comunici — pentru a ști ce conduită să am — 1) dacă ai trimis într-adevăr o «circulară» 2) care era conținutul ei. Iartă-mă că-ți tulbur séjourul d-tale mozartian, cu asemenea întrebări. În *orice caz, sper că nu-ți voi face inimă rea — cu nu-mi prea fac: sînt de mult resemnat.*

---

[4] În *Jurnal* scriitorul își notă astfel un trist bilanț: «*București, Luni 18 Octombrie 1937.* Volajul ratat *(la Paris* — n.n.), romanul pierdut, piesa scoasă din repetiție *(„Jocul de-a vacanța"* — n.n.) — probabil definitiv. Mă aflam în fața unei toamne bogate, în fața unei ierni laborioase, așteptam cu curiozitate atîtea întîmplări sigure — și acum nu mai aștept nimic. Îmi rămîne biroul Roman, articolele pentru Independența, sila de a fi treaz, un gust groaznic de a bea, de a dormi, de a uita. Mi se pare că sînt la limită. Nimeni în lume nu poate face nimic pentru mine». — (Mihail Sebastian, *Pagini de jurnal*, (cu o prezentare de Vicu Mîndra) în *Revista literară*, III, nr. 16, 1 iunie, 1947, p. 3.

[5] Pseudonim al ziaristului Nicolae Georgescu, care publicase, în *Neamul românesc* (12 august 1937), un articol denigrator la adresa lui Mihail Sebastian: «*Esteții*» *Hechter Sebastian la Fundația de Literatură.*

[6] Titlul exact este: *Destrămătorii sufletului românesc la lucru... Cine a ajuns conducătorul Revistei Fundațiilor Regale*, în *Universul*, an. 54, nr. 221, vineri 13 august 1937, p. 11.

[7] Evident, Camil Petrescu.

[8] Într-adevăr, prima care declanșează atacul este revista condusă de Dragoș Protopopescu și Toma Vlădescu *Buna Vestire*, prin articolul lui Gabriel Bălănescu *Corifeii* (an. I, nr. 136, 10 august 1937, p. 1).

[9] C.T., *Al Rostii își continuă cura de pachidermizare*, în *Porunca Vremii*, an. VI, nr. 826, 13 august 1937, p. 2.

[10] Ilie Radu, *Obrăznicie tolerată*, în *Țara noastră*, an. XVI, nr. 1443, 18 august 1937, p. 1.

[11] Este vorba despre generalul N. M. Condiescu, pe atunci secretar general al «Fundațiilor Culturale Regale» și președinte al Societății Scriitorilor Români.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Îți doresc vacanță bună — și știu că o vei avea : am văzut magnificele programe de la Salzburg. Spune-i te rog Doamnei sărutări de mîini, iar d-ta, iubite Domnule Cioculescu, fii încredințat de sentimentele mele cele mai bune.

Mihail Sebastian

[B.C.S., C 51 : S.40 / 9111]

(II)

București, 26 August 937

Iubite Domnule Cioculescu,

scrisoarea d-tale m-a încîntat. Am citit-o cu puțină invidie, dar și cu mare plăcere. Este oricum consolator să știi că în timp ce la noi avem de luptat cu atîtea mizerii, este undeva în lume un colț, un refugiu, o insulă, unde se întîmplă atît de frumoase lucruri.

M-au surprins rîndurile d-tale fervente despre Requiemul lui Verdi. L-am ascultat și eu de două ori, odată la radio, odată la Filarmonica din București și n-am rămas cu sentimentul unei mari revelații. E adevărat că d-ta l-ai ascultat la Salzburg cu Toscanini, *iar eu la Ateneu cu Gogu Georgescu. Ça fait quand même n'est petite différence.*

Și mai intrigat sînt de cele ce-mi scrii despre Weber — compozitor cu care n-am avut pînă acum decît foarte reci relații. Îmi propun să-ți cer explicații mai minuțioase la întoarcere.

Dar mai ales, mai ales, mai ales, m-a interesat observația despre Mozart *și maniera lui* Bruno Walter *de a-l interpreta. Nu crezi că remarca d-tale ar merita să fie expusă mai amplu într-un articol ?*

Toate astea m-au făcut să-mi reînnoiesc un vechi legămînt, pe care pînă azi n-am izbutit să-l țin dar pe care voi încerca să-l împlinesc totuși cîndva : un voiaj la Salzburg.

Te știu un om mai degrabă sceptic decît fugos, și tocmai de aceea elanul pe care îl citesc printre rîndurile d-tale referitoare la muzică, mi-a redeșteptat nostalgia concertelor.

I-am dat d-lui Rosetti scrisoarea d-tale să o citească, nu numai pentru pasajul privitor la revistă, ci și pentru paginile exclusiv „muzicale" — și i-am spus ce bună surpriză au constituit pentru mine.

În ce privește Fundațile, campania naționalistă continuă cu mai puțină furie, dar continuă. O suport cu răbdare, cu o ridicare din umeri, cu puțină silă. Nu sînt nici descurajat, nici indignat. Sînt obișnuit și nu aflu nimic nou. Explicațiile d-tale sînt precise — și de altfel nici un moment n-am bănuit că ar putea fi la mijloc o imprudență. Dar asemenea adversari n-au nevoie de imprudențele noastre : le inventează — ceea ce e mai comod și mai sigur.

Voi îndeplini cu strictețe toate indicațiile d-tale. De pe acum i-am văzut pe Șerban, pe Streinu și pe Suchianu. Toți trei mi-au promis că vor fi exacți. Mai delicat va fi cu Dragoș și cu Cantacuzino (căci unul din ei doi trebuie să fi fost autorul inițial al campaniei). Îl voi ruga pe Camil să le telefoneze el — și în orice caz nu mă voi lăsa pînă nu voi obține manuscrisele. Eliade nu s-a întors încă — și nici vești nu am de la el. Comarnescu lipsește, Hillard [12] *de asemeni. Sper că la 1 îți voi găsi pe toți.*

Acum vine partea cea mai grea a epistolei mele :

Cronica va fi gata înainte de 1, dar studiul nu-l voi putea da. Credeam că revenit la București, voi găsi trei zile libere pentru a transforma un capitol din «Romanul Românesc» — așa încît să devină publicabil separat. Ei bine, aceste trei zile libere nu le am. Sînt singur la biroul Roman și am acolo atîta de lucru, încît abia îmi mai rămîne din cînd în cînd jumătate oră, pentru a mă ocupa de preparativele plecării mele, care se apropie.

Aș fi consternat, dacă această defecțiune te-ar plictisi sau dacă te-ar face să te superi pe mine. Știu bine că simțul d-tale de exactitudine va fi contrariat

[12] **Richard Hillard, comentatorul politic al revistei.**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de această nouă aminare, pe care cutez să ți-o solicit. Totuși, te rog, acordă-mi-o. Aș pleca liniștit la Geneva dacă aș ști că am absolvirea d-tale.

Eu voi pleca de aici în ziua de 7 Septembrie cel mai tîrziu. Poate chiar o zi, două, mai devreme. Profesorul Rosetti mi-a spus că d-ta te vei întoarce la 10 Septembrie, așa încît nu ne vom revedea decît abia în Octombrie, la întoarcerea mea.

La plecare, toate instrucțiunile lăsate de d-ta (minus excepția mai sus notată) vor fi fost îndeplinite — așa încît dinspre partea aceasta nu trebuie să ai nici o grijă.

Dacă mai ai să-mi comunici ceva, în interes de serviciu, îndată eu mă voi conforma.

Altminteri, te rog să nu-ți pierzi nici cinci minute vieneze pentru a coresponda.

La Kunsthistorischesmuseum, te rog să privești și pentru mine cele cinci sau șase tablouri de Breughel pe care nu le-am mai văzut din 1931 și nu știu cînd am să le revăd.

Cu cele mai sincere omagii pentru Doamna Cioculescu, cu cea mai bună prietenie pentru d-ta, te rog să primești mulțumirile, salutările și urările mele de bine.

Mihail Sebastian

[B.C.S., C 51 : S.40 / 9112]

(III)

Geneva, 13-IX-937

Hôtel Cornaviu
Genève

Iubite Domnule Cioculescu,

sper că ai primit la timp toate misivele mele : plicul cu corecturi și scrisoarea lăsate Drei. Brabander cu rugămintea de a ți le înmîna, Revista Revistelor încredințată lui Mircea Eliade, în același scop.

Te rog să crezi că gîndul de a te ști încurcat cu sumarul numărului pe Octombrie, constituie pentru mine o adevărată remușcare. Am înțeles în scurtul meu interimat, cît e de neînlocuit prezența d-tale. I-am spus-o lui Camil Petrescu și mai ales lui Vladimir Streinu, care îmi explica de ce nu-mi poate da la timp studiul promis.

«D-ta, domnule Sebastian (spunea el) trebuie să înțelegi».

I-am replicat aproape textual :

«— Da, înțeleg — și ăsta e marele cusur. Radu Cioculescu nu înțelege și aceasta e marea calitate. Căci numai datorită faptului că nu înțelege, revista poate să apară regulat la timp».

Acuma, iubite Domnule Cioculescu, pentru a fi cu totul sincer, cred că d-ta mai mult te prefaci că nu înțelegi dar te prefaci așa de bine, încît ai băgat spaima în colaboratorii d-tale, în mine mai ales. Mă crezi că îmi se întîmplă și aici să tresar la gîndul că am „tras chiulul" cu studiul promis și că s-ar putea să te fi supărat prea tare ?

De aceea ți-aș fi fără exagerare recunoscător, dacă ai vrea să-mi scrii cîteva cuvinte, în care să-mi confirmi că nu te-am încurcat totuși iremediabil și că nu ești supărat pe mine.

Despre mine nu-ți pot da deocamdată vești prea multe. Sînt cu totul la începutul experienței mele genoveze. Adunarea S.d.N. s-a deschis abia azi dimineață : ședință festivă, cu caracter pur decorativ. Lucrările adevărate vor avea loc în comitete și mai ales — ca pretutindeni în lume — pe culoare. Voi încerca să mă orientez, să văd, să înțeleg. Atmosfera e confuză și pesimistă. Se vorbește de război cu oarecare resemnare. Cînd un comitet tehnic ajunge la o rezoluție precisă (dar numai în chestiuni secundare, de ordin sanitar, de exemplu) toată lumea se felicită, încercînd să uite că în marile chestiuni, cele de ordin politic, S.d.N.-ul este totuși falimentar.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar nu vreau să anticipez. De vreme ce sînt aici, mă voi sili să privesc lucrurile fără parti-pris. La întoarcere vom sta de vorbă — dacă te va interesa.

Cît despre Geneva propriu-zisă, e un oraş adormit, în care nu se petrece absolut nimic. În materie de muzică, o orchestră vieneză de valsuri şi o prăpădită orchestră căzăcească, pe care onor publicul genevez (mame, taţi şi fete de familie) le ascultă cu o atenţie religioasă, mirată, puţin stupidă. O stagiune de concerte simfonice va fi abia pe la 15 Octombrie cînd voi fi de mult plecat. Totuşi, un lucru aş vrea să fac în materie muzicală : un voiaj la Zürich pentru a asculta Lulu de Alban Berg. Pîndesc regulat în ziarele din Zürich rubrica spectacolelor, cu speranţa asta.

În schimb la Venezia — unde m-am oprit două zile — amicul nostru Mario Rossi (de care desigur îţi aminteşti) dirija o serie de 10 concerte de muzică de cameră, cu prime audiţii de Schönberg. Malipiero şi Jean Françaix.

Eu locuiesc la Hotelul Cornaviu. *Te rog încă o dată să ai amabilitatea de a-mi adresa cîteva cuvinte de răspuns. În acelaşi timp, te rog să comunici d-lui Cristescu adresa mea, căci vrea să-mi facă o comunicare în privinţa unor franci francezi expediaţi pentru mine la Paris. De altfel, am să-i scriu şi eu.*

Te rog să prezinţi omagiile mele Doamnei Cioculescu, iar d-ta să crezi în buna mea amiciţie.

[B.C.S., C 51 S : 40 / 9113] Mihail Sebastian

(IV)

Balcic, 28 Aprilie 1938

Iubite Domnule Cioculescu,

voi sosi în Bucureşti luni seara aducînd cu mine şi articolul [13], pe care mă tem să ţi-l trimit cu poşta, fiindcă n-ar fi exclus să ~~scoată~~ scoată după mine (dacă ţi l-aş trimite recomandat) sau să se piardă, dacă ţi l-aş trimite prin scrisoare simplă. Aşa e poşta din Balcic.

Mi se pare că luni seara e un concert simfonic la Ateneu. Dacă vin destul de devreme ca să mă pot duce la concert, îţi voi aduce articolul acolo. Dacă nu, ţi-l voi aduce Marţi dimineaţa la orele 9¼, la Camera de Comerţ. Aş fi încîntat să ştiu că aceste socoteli nu te supără — şi că nu consideri că mă aflu încă o dată în întîrziere. Eşti, iubite Domnule Cioculescu, unul din oamenii care mă sperie mai mult în viaţă. Ce qui n'exclut pas — se înţelege — les meilleurs sentiments.

Sînt curios să ştiu cum merge traducerea din Proust. Sînt cu atît mai curios, cu cît mă aflu în plină lectură proustiană. Ţi-am spus că am întreprins o recitire sistematică (după 12 ani !). Sînt acum la al doilea volum din Sodome et Gomorhe. Îl citesc cu delicii !

Bucuros de a te revedea în curînd şi rugîndu-te să-i comunici Doamnei Cioculescu omagiile mele, rămîn al d-tale devotat

Mihail Sebastian

[B.C.S., C 51 S : 40 / 9114]

(V)

Bran, 26 iulie 1938

Iubite Domnule Cioculescu,

te rog încă o dată să ierţi cartea poştală nepermis de neglijentă pe care ţi-am trimis-o de la Braşov.

Eram grăbit să-ţi comunic adresa mea temîndu-mă să nu pierdem prea mult timp cu trimiterea şi retrimiterea corecturilor. Pînă în momentul de faţă nu le-am primit încă : sînt în aşteptarea lor şi te asigur că le voi ceti şi reexpedia cu maximă celeritate. Dacă nu ţi-e greu şi dacă între timp nu le-ai trimis deja, fii te rog bun şi adaugă-le un plic încăpător gol, pentru ca să am în ce să le expediez. Pe aici, e greu de găsit. La «caz de nevoie» voi face însă un pachet. Pot eventual să reţin manuscrisul, ca să nu mai încarc inutil plicul ?

[13] Este vorba de *Notă despre Balcic*, apărut în R.F.R., an. V, nr. 6, iunie 1938.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

După cum vezi, nu m-am refugiat la o cabană, cum proiectasem. Sînt totuși în pădure și — ceea ce e esențial — sînt în mare singurătate. După trei zile de odihnă, care — vai! — au și expirat, m-am apucat de lucru. Deocamdată, șase ore pe zi, nu mă mișc de la masa de scris. Pe urmă, voi mări poate numărul orelor. Sînt decis să-mi refac romanul[14] *pierdut anul trecut și sînt mai ales decis să nu-l mai pierd încă o dată.*

Voi scrie și voi trimite în timp util — adică pînă la cel mai tîrziu 4 August, cum ne-am înțeles — cronica[15] *pentru Septembrie. Dacă vrei o «revistă a revistelor», trimite-mi cîteva mici (Viața Românească, Gîndirea, Familia, Pagini Ieșene etc.) și mă voi executa.*

Te rog să transmiți bune salutări d-lui profesor Rosetti și lui Camil, cărora de altfel, le voi scrie. Spune-i, te rog, Doamnei Cioculescu omagiile mele, iar pe d-ta te rog să crezi în sincera mea amiciție.

Mihail Sebastian

L-am întîlnit pe Șerban la Brașov. Era negru de soare, gras și frumos. Dar eram amîndoi foarte grăbiți.

Ai vrea să dai dispozițiile necesare ca să mi se trimeată aici Revista pe August?

[B.C.S., C 51 S : 40/9115]

(VI)

Revista Fundațiilor Regale
Redacția

București, 17—IV—1939

Iubite Domnule Cioculescu,

iartă-mă că răspund cu o întîrziere de două zile scrisorii Dtale. Vei înțelege că în aceste zile teribile, mi-am pierdut puțin calmul și punctualitatea.

La Revistă[16] *lucrurile sînt încă în ordine.*

În locul poemelor Davidescu, am pus — din ordinul D-lui Rosetti — cinci poeme de Celarianu. Ce sumă trebuie să-i ordonanțez? Cei 2000 atribuiți lui Davilescu (și pe care nu i-am ordonanțat) sau mai mult? Fragmentul lui Ionel Teodoreanu are șase pagini. Poemul lui Barbu Brezianu 4 pagini. Articolul Oțetea 7 pagini.

Nu-ți pot încă da, din păcate, paginația cronicilor. Am avut un milion de dificultăți ca să le string. Comarnescu, Eliade, Missir și Gheorghiu nu mi-au dat cronici. În disperare, i-am cerut lui Lassaigne o cronică (pe care am tradus-o în aceeași noapte) și lui Lovinescu — iar în cele din urmă am mai scris și eu una.

Vom avea deci la cronici: Lovinescu, Lassaigne Biberi, Mironescu, Alexandru Marcu, Suchianu, Ionescu—Nișcov (un articol despre o traducere ceheașcă a lui Sadoveanu) și de două ori Mihail Sebastian.

Totuși, cu toată această abundență (mai mult formală) îmi rămîn, cred, foarte multe pagini pentru Revista Revistelor, care nu trebuie să fie copioasă, deci mă întreb cu spaimă de unde (n-au prea venit reviste).

De îndată ce voi avea numărul de pagini al fiecărei cronici, ți-l voi comunica, pentru ca să-mi indici onorariile respective.

Primul lot de ordonanțe au [sic!] plecat în strada Lipscani miercuri 13 nov. Pentru corectură însă, profesorul Rosetti n-a vrut să semneze — pe numele lui lui Byck — decît 3 000 de lei. Mi-a spus că te-a prevenit despre acest lucru și că te-a rugat din timp să găsești o altă formulă pentru încasarea restului de 3000. Te rog înțelege-te cu el asupra acestei chestiuni și dă-mi instrucțiuni în consecință.

Cam asta e tot, iubite Domnule Cioculescu. Încerc în mod mecanic să execut tot ce trebuie la Fundație și în Tribunal. Sînt însă cutremurat de tot ce s-a întîmplat în ultimele două zile și am renunțat să mai înțeleg ceva. Cîndva, oameni din

[14] Desigur, *Accidentul*, manuscris pierdut la Paris, în 1937.
[15] *Notă despre teatrul francez contemporan*, în R.F.R. an. V, nr. 9, sept. 1938.
[16] Este vorba de pregătirea pentru tipar a numărului 10, din octombrie, 1939 al R.F.R., număr în care au fost publicați toți colaboratorii indicați aici de Sebastian.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alte timpuri sau de pe altă planetă, se vor minuna de absurditatea acestor zile, pe care le trăim.

Mă gîndesc cu multă afecțiune la D-ta și îți string mîna peste noaptea asta care se lasă.

al Dtale Mihail Sebastian

[B.C.S., C 51 : S. 40/9121]

(Continuare în numărul viitor).

MIRCEA ELIADE – COMPLETĂRI ȘI RECTIFICĂRI BIOGRAFICE

1. Am cules din arhive bucureștene, de-a lungul mai multor ani, de investigații, unele materiale documentare privind biografia românească a lui Mircea Eliade. Și de această dată *filele* de «dosar» aduc o seamă de rectificări și nu puține întregiri asupra celor cunoscute pînă acum istoriei literare.

Mircea Eliade a venit pe lume (conform actului de naștere nr. 1596 din 1 martie 1907)[1] la București în ziua de 28 februarie a anului 1907, la orele cinci dimineața («ante meridiane»).

Ziua de 9 martie, consemnată de toate dicționarele de literatură și de toate *tabelele cronologice*, nu se justifică așadar prin nimic, nici măcar prin recalcularea ei după stilul nou, deoarece atunci ar fi trebuit să fie 13 martie și nu 9.

Copilul a fost declarat a doua zi, la 1 martie 1907, la primărie, de către un cunoscut al familiei, domiciliat pe aceeași stradă, a Melodiei, comerciantul Niculae Drăghicescu. Noului născut i s-a dat o dublă onomastică «prenumele său exact fiind, după certificatul oficial de naștere, Gheorghe-Mircea, iar numele de familie *«Eliad»*[2] — după tatăl său, *«Gheorghe Eliad»*, locotenent la acea dată, în Regimentul de infanterie nr. 9 Rîmnicu-Sărat[3]. Tatăl era reținut la nașterea băiatului de obligațiile sale de serviciu, în orășelul de provincie ; așa se explică declararea copilului de către o altă persoană.

Gheorghe Mircea Eliad este al doilea născut în familia ofițerului infanterist Gheorghe Eliade. Primul copil a fost tot băiat și a purtat numele de Nicolae-Remus Eliade ; venise pe lume la 28 iulie 1905 la aceeași adresă[4] — str. Melodiei nr. 1. După cei doi băieți a urmat o fată — Cornelia.

2. Tatăl — Gheorghe Eliade, născut Gheorghe Irimia, în Tecuci la 22 martie 1868 (act de naștere nr. 67 din 23 martie 1868), era fiul lui Ilie Irimia, comersant în Tecuci, strada Mare, culoarea roșie și al Milicăi Irimia. În anul 1899 ofițerul se decide să-și schimbe numele : de la prenumele tatălui său Ilie el va ajunge (printr-o decizie a Consiliului de Miniștri, din 30 iunie 1899) la patronimicul *«Eliade»*. În actul său de naștere se face intervenția scriptică de rigoare, la 30 noiembrie 1899, legalizîndu-i-se noul nume, cu mențiunea că mo-

[1] Arhiva Stării Civile a Consiliului popular al municipiului București, vol. nr. 4, act nr. 1596, din 1 martie 1907, anexa 1. E la fel de bizară mențiunea acestei date, 9 martie (!), în chiar *memoriile* lui M. Eliade.

[2] O eroare a funcționarului stării civile, sau a declarantului copilului ? Pentru că numele oficial era *«Eliade»*. Dar și în *Anuarul* armatei pe acel an locotenentul Eliade e, la rîndul său, înmatriculat (p. 311) *Eliad*.

[3] În Anuarul armatei, 1907, p. 311, locotenentul de infanterie, din regimentul nr. 9 R. Sărat, *Eliad Gheorghe* era înscris și cu alt an al nașterii ! — *1866*. Tot aici i se face, ca fiecărui ofițer, un cursus honoris militaris : *soldat* la 2.XI.1887, *caporal* la 1.XII.1888, *sergent* la 20 iunie 1889 ; în 1890, la 20 febr. este eliberat, ca la 21.XI, în același an, să se reangajeze și să devină, după ce termină școala superioară de ofițeri, la 30 august, 1894, *sublocotenent*, iar în 1891, la 8.IX., să fie avansat la gradul de *locotenent* sub comanda colonelului D-trie Mihăescu — comandantul regimentului nr. 9 R. Sărat. În numerele ulterioare ale *Anuarului armatei*, anul nașterii este cel exact — *1868* — ca și numele — *Eliade*. Se pare că varianta *Eliad* a fost o opțiune predilectă numai pentru acel an — 1907, cînd tocmai venea pe lume scriitorul.

[4] Arhiva stării civile, Primăria municip. București, vol. 13, act. nr. 4777 din 30 iulie 1905. Nicolae Remus Eliade a încetat din viață la București, la 5 iulie 1955 (act deces nr. 4996, din 6.VII.1955). Era născut, așadar, în 1905 și nu în 1906 ca în *Tabelul biografic*, alcătuit de Mircea Handoca în cartea sa *Mircea Eliade, contribuții bibliografice*, 1980, p. 5. Tot aici, în loc de R. Sărat, e menționat greșit R. Vîlcea (!), reședința regimentului nr. 9, din care făcea parte ofițerul Gh. Eliade.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dificarea s-a făcut din *«Irimia în cel de Eliade»*.

Mama scriitorului se numea ca fată Ioana Stoian Vasile şi era bucureşteană, născută în capitală, în anul 1884, la 3 iunie, în strada Iancu, nr. 92, culoarea de negru (act nr. 1:71, din 3 iunie 188b), era fiica lui Stoian Vasile, *«comersant»* şi a Elenei Stoian Vasile, ambii din Bucureşti. Numele său apare în registre (şi ea va semna cînd *Ioana S. Vasile*, ca în actul de căsătorie, cînd *Ioana* (Jeana sau Janeta, Janetta) *Stoenescu* (de la patronimicul Stoian), ca în contractul dotal şi în înscrisul de naştere al primului e băiat ; cînd, în fine, *Jeana St. Vasilescu* (de la Vasile, Vasile Stoian, onomasticonul patern), aşa cum e grafiat în actul de naştere al lui Mircea Eliade. Deci nici vorbă să o fi chemat *«Ioana Arvira»* şi nu era nici din Olt, cum pretindea o mătuşă a scriitorului *(Mansarda* I, p. 19).

La căsătoria celor doi, a ofiţerului cu Ioana Vasile Stoian (din anul 1904 la 1 iulie, în Bucureşti, dosar de căsăt. nr. 924), tatăl romancierului avea vîrsta de 36 de ani şi locuia în suburbia Gorgani, str Progresului nr. 13, în apropiere de Cişmigiu, înspre str. Schitu Măgureanu, iar mama era în etate de 20 de ani, *«minoră»*, şi domicilia în suburbia Scaune, str. Sfinţilor (ce dă în Calea Moşilor), nr. 59, colţ cu str. Melodiei nr. 1, la un unchi al ei din partea mamei — Hristache I. Borănescu.

Gheorghe Eliade, pentru a se putea căsători, a avut nevoie, ca ofiţer, de aprobarea comandantului regimentului său, nr. 9. R. Sărat (cf. dosar căsăt. nr. 924. 1 VII 1904, f. 4, adresa nr. 1513 din 25.VI.1904). In cererea sa de căsătorie nr. 793, din 20 mai 1904, după ce completează formularul, el precizează : *«Fac Act dotal»*. Contractul, autentificat la Tribunalul Ilfov, secţia Notariat, în ziua de 24 mai 1904, sub numărul 4573, redactat pe şase pagini, arată că viitoarea mireasă este înzestrată de unchiul său, fratele mamei, Hristache I. Borănescu, proprietarul imobilului din str. Melodiei nr. 1, care adoptase fata de mai multă vreme. În acest document locotenentul e numit *«George Eliadescu»*. Dota era constituită din valori ce nu vor aparţine imediat în bani lichizi mirelui, astfel : a) suma de 36 000 lei reprezintă capitalul investit de H. Borănescu *«în întreprinderea comerciului de fierărie cu firma N. P. Drăghicescu»* (cel ce va declara la primărie naşterea lui Mircea Eliade), din care va beneficia doar de o dobîndă anuală de 5%, adică un numerar de 1.800 de lei, eşalonaţi semestrial. Abia după şase ani, în 1910, Gh. Eliade va putea lichida integral contul cu asociatul său şi va putea să intre în posesia banilor ; b) *«casele cu tot locul lor din Bucuresci str. Sfinţilor no. 59, colţ cu str. Melodiei şi cu str. Bolintineanu, numită mai înainte Popa Herea»* sînt evaluate la 70.000 de lei, dar ele sînt locuite de donator şi ipotecate de acesta la Creditul Funciar Urban Bucureşti pentru valoarea de 30.000 de lei, din care a mai rămas de achitat obligaţia de 26.044 lei, asumată de proprietar. Înscrisul evidenţiază importanţa donaţiei caselor printr-un *«venit anual de cel puţin 35.000 de lei»* în cazul cînd ele ar fi închiriate.

Părinţii fetei oferă *«trusou, bijuterii şi mobilier de casă»*, considerate *«la suma de 10.000 de lei cu indicaţiunea expresă că preţuirea nu face vînzare»*.

Din cele 116.000 de lei (aur), cît totalizează zestrea (o sumă, oricum, impresionantă, pentru vremea aceea), Gh. Eliade nu obţine în fond, după maniera în care ele sînt repartizate, decît venituri modeste.

Am stăruit, asupra clauzelor acestui contract dotal pentru că ele îşi au, cît de cît, locul lor în literatura celui de al doilea fiu al ofiţerului : aşa se face că, după un timp, căpitanul (la pensie) Gh. Eliade va fi nevoit să închirieze, într-adevăr, casa, pentru a dobîndi un venit suplimentar (absolut necesar întreţinerii familiei sale) şi în felul acesta să se retragă împreună cu soţia sa şi cu cei trei copii la mansardă ; fapt relevat de Mircea Eliade în opera sa memorialistică *(Mansarda*, 1966, p. 23).

Martori, la celebrarea cununiei, în afara părinţilor — mama locotenentului Gh. Eliade n-a putut veni de la Tecuci, fiind bolnavă — sînt : un medic, I. Meridonide, un avocat, N. Alexandrescu şi doi ofiţeri, locotenenţii : N. Ţuhaşi şi Constantin Eliade (fratele mai mic al ginerelui, născut la 1874, 30 octombrie), din regimentul 3 artilerie. Acesta locuia la aceeaşi adresă, str. Progresului nr. 13, cu fratele său Gh. Eliade.

3. Urmărind documentele şcolare, extrase de noi din arhiva liceului «Spiru Haret din Bucureşti, constatăm că opera memorialistică a lui Mircea Eliade *(Romanul adolescentului miop* şi *Amintiri*, etc.) se edifică aproape în totalitate pe eşafodajul datelor strict factologice, elementele ficţionale raliindu-se doar într-o consubstanţialitate artistică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

N-am aflat încă ceva sigur despre situația matricolă a primelor trei clase primare, promovate, se pare, în provincie, la Cernavodă, și în capitală. Am descoperit în schimb *Certificatul de absolvire*, nr. 285, din 25 octombrie 1917, eliberat de Școala primară de băieți nr. 10 din București. În acest document nu e cuprinsă decît oglinda la învățătură din clasa a IV-a, anul școlar 1916—1917. La *limba română* a fost notat cu 8 *«la scriere»*, cu 10 *«la citit»*, cu 9 *«la memorie și compunere»*, la *geografie* și *istorie* cu 10; la *științele fizico-matematice* cu 9; ca și la *caligrafie* — 9, iar la *desen* avea 7. *Cîntul*, ca și mai tîrziu la liceu, este răsplătit cu 10. Media generală 8,95. După cum se vede, elevul Mircea Eliade, cu excepția desenului, avea note mari. Este înscris de familie la cursurile liceale. A fost admis *«în cl. I a acestei școale pe baza concursului susținut în anul 1917 la liceul Spiru Haret din București»* [5]. În foaia matricolă este însemnat cu numele *Eliade G. Gheorghe Mircea*.

Situația sa școlară era, la sfîrșitul anului întîi, cea pe care o cunoaștem din lectura fragmentelor *Romanului adolescentului miop* [6]. Cum media de trecere la fiecare obiect era pe vremea aceea 6, elevul Eliade Mircea rămînea corigent la trei discipline: la limba română cu media 5, la franceză tot cu 5 și la germană cu 4,25.

În toamnă reușește să se salveze cu medii la limită: în 19.IX.1918, la franceză obține media 7 (8 la scris, 6 la oral); în 22.IX. la română ia media 6 (5 la scris, 7 la oral) și la 26.IX, la germană primește tot 6 (6+6), examen susținut cu directorul liceului care era și profesor de limba germană, D. Papadopol, pe care scriitorul îl anagramează în roman «Farandopol».

Acest debut trist îi creează o psihoză aparte, o anxietate, exprimate și în volumul *Amintiri*, care-i subminează încrederea că va mai putea trece clasa de la un an la altul. Totuși, în clasa a doua este promovat cu media 6,83. La cele trei limbi, cu care se chinuise atît, are acum media generală 7. Cea mai mare notă (9,50) i-a fost pusă la muzica vocală.

În al treilea an de liceu Eliade G. Gheorghe-Mircea este din nou promovat în primăvară, cu media 7,33, dar era gata-gata să rămînă corigent la matematică, la profesorul I. Banciu, care-i încheiase media 5. Directorul D. Papadopol a adnotat și a semnat în procesul-verbal de la încheierea cursurilor: *«promovat prin conferință la Matematică cu proces-verbal»*. În schimb a fost distins cu *«mențiune la muzică»* pentru media generală 10. Clasa a IV-a o promovează fără dificultăți. La religie este consemnat calificativul *f. bine*; la română la fel; la franceză și germană are *suficient* și din nou la muzică a strălucit cu 10 și cu *f. bine*. I s-a eliberat, la absolvirea cursului inferior, după regulamentul liceal de-atunci, o diplomă (nr. 33, 1921).

În cursul superior îl aflăm printre elevii înscriși la *«secția reală»* (!). În clasa a V-a scapă de o nouă corigență, sigură, fiind *«Promovat de corigență la germană conf. art. 52, al. a»*.

Într-a VI-a nu poate însă evita corigența la matematică. Consiliul profesoral n-a mai vrut să-l scutească de supliciile pregătirii estivale, cu toate că la celelalte materii calificativele erau în general de *bine* și *f. bine*. În procesul-verbal din 25 iunie 1923 (D. 10, 1920—24.5.168) cineva scrisese *«promovat»*, dar directorul D. Papadopol a revenit asupra acestei decizii și a trecut cu propria-i mînă: *«Corig[ent] la Matematică, corectat de mine»*. A depășit în septembrie și acest obstacol. În penultima clasă (a șaptea) numele său e scris în registrul matricol simplificat — Eliade Mircea — (în clasele a doua și a șasea mai fusese înscris fără prenumele Gheorghe, dar i se conservase inițiala tatălui). La română, la filosofie și la muzică are *f. bine*, la istorie *bine*. La matematică face un salt spectaculos cu media generală *bine*. Este însă corigent la fizică. Și, ca o ironie parcă, în procesul-verbal (D. 18, 1924—1932, pg. 89, nr. 13) e notat greșit *«corigent la Matematică»*. Trece, desigur, și de această restanță și în anul 1924—25 se află în clasa a opta, înmatriculat la secția «modernă». În acest ultim an de liceu se impune la *limba română* cu media generală *10*, ca și la muzica vocală. La filosofie are însă *8*. Dar nici în această clasă terminală, ghinionul nu-l abandonează; iarăși corigent la matematică și tot la același profesor, I. Banciu, care-i era și diriginte.

Documentele școlare din acest an consemnează un eveniment neobișnuit pînă atunci pentru elevul Eliade Gh. Mircea, cu o purtare destul de bună. I-a fost dat ca tocmai în clasa finală să fie eliminat

[5] Arhiva liceului «Spiru Haret», vol. I, 1917—18, p. 19.

[6] *Universul literar*, nr. 31, din 31 iulie 1927, p. 481 *«În clasa I am rămas corigent la franceză, germană și română [...] Trei corigențe însemnau o repetență aproape sigură»*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și sancționat cu cea mai mică, pentru el, notă la purtare —6.

Întîmplarea e relatată pe larg de M. Eliade în *Romanul adolescentului miop*[7].

După corigența din toamnă, absolventul Eliade G. Mircea se prezintă la examenul de bacalaureat, la 27 septembrie 1925, pe care-l ia cu media 6,40. La 31 octombrie înaintează direcțiunii liceului o cerere pentru eliberarea diplomei de absolvire. I se eliberează îndată diploma cu nr. 434/20 din 31.X.1925.

În virtutea dreptului conferit de acest atestat se înscrie, chiar în această zi, în anul I la *«Facultatea de Filosofie și litere a Universității din București, la specialitatea filosofie»*. După studii eminente (a trecut toate examenele, timp de 3 ani, la toate disciplinele cu nota maximă — *bilă albă*), își ia licența în octombrie 1928, urmată, în 1932, de *teza de doctorat*.

De-aici încolo începe vremea lungilor călătorii în străinătate și a marilor creații literare.

4. Ar mai fi de menționat, pentru această perioadă românească a biografiei «civile» a lui Eliade doar căsătoria din 25 octombrie 1934, la Primăria sectorului III (albastru) cu Nicolița Jana Mareș, născută la Craiova, la 7 aprilie 1891, fiica ofițerului Nicu Mareș și a Elizei Mareș. Nicolița (sau Nicoleta) Jana Mareș fusese căsătorită la Craiova, în 17 iulie 1927, cu un anume Const. Ionescu, și divorțată la Brașov, în 19 iunie 1934. Acum domicilia în București, pe Calea Moșilor la nr. 108.

La acea dată, 25 octombrie 1934, Mircea Eliade avea 27 de ani și locuia pe Calea Rahovei[8], la nr. 108 (coincidență cu cel de pe Calea Moșilor) și era, după cum indică actul matrimonial, în urma declarației completate de el, *«profesor universitar»*. Tot aici se face precizarea că: *«Nu s-a făcut act dotal»*. Martori au fost doi *avocați*: Mihail Roșca, din Calea Moșilor nr. 37 și Mihail Sebastian, din str. Sfinții Apostoli, nr. 14, prietenul său, dramaturgul, care pe vremea aceea profesa încă avocatura.

Constantin POPESCU-CADEM

[7] *Universul literar*, nr. 31, 31 iulie 1927, p. 492.

[8] *Dosar de căsătorie* nr. 1769 din 25 oct. 1934, fila 2, Primăria sectorului IV (fost III-albastru) a municip. București, serviciul de Stare civilă. Domiciliul său din Calea Rahovei explică așadar pseudonimul *«G. Racoveanu»* cu care a semnat în *Cuvîntul*. Vezi revista *Manuscriptum*, nr. 3, 1982, p. 137 (*Fragmentarium* de N. Florescu).

Vignetele : **Duca Miron**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

I Cărți

Petru Rezuș, *Mihai Eminescu*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, 430 p.

Volumul *Mihai Eminescu*, publicat recent de P. Rezuș în Editura Cartea Românească, este rodul pasiunii de o viață a autorului și a dragostei lui fără de margini față de cel ce, în chip emblematic, strălucește în eternitate ca luceafăr al universului spiritual românesc.

Organizată în două secțiuni *(M. Eminescu — Mit și adevăr* și *Eminesciene)* cartea, încheiată cu o cronologie și o bibliografie selectivă, nu se ridică, din păcate, la nivelul pasiunii și al iubirii din care a prins viață. Și aceasta fiindcă a fost ignorat imperativul conform căruia, adaptînd la context o cugetare a lui Eminescu, «inimă foarte caldă și minte foarte rece se cer» de la un condeier pornit să facă istorie literară; chiar dacă acest condeier este un amator, cum se întîmplă în cazul de față.

Încercînd să spulbere «miturile» create în jurul lui Eminescu, deși conceptul de mit este folosit inadecvat, confuz și contradictoriu, P. Rezuș, polemic și dîrdîitor, se duelează cu întreaga eminescologie. Deși aceasta e apreciată ici-colo în chip pozitiv (de folosit e folosită substanțial, mai ales sub raport documentar) — impresia generală pe care o acreditează autorul este aceea a unei mistificări totale a lui Eminescu, a *minorizării* poetului (ca să-l folosim formula). Dacă cineva ar citi despre Eminescu doar cartea lui Rezuș, el ar rămîne cu impresia unei culturi românești nu doar incapabilă să-și înțeleagă la adevărata valoare cel mai însemnat exponent al ei, dar pornită chiar să-i demoleze monumentul de spirit. De asemenea aprecieri nu scapă nici contemporanii, nici posteritatea poetului. Așa bunăoară, marea actriță de renume european Eufrosina Popescu este pentru autor «o cabotină», Iacob Negruzzi — spirit obtuz, veninos și denigrator, Chibici — informator al lui Maiorescu; I. Slavici, autor de platitudini și spion al junimiștilor, exploatează în chip profitor bună-credința și puterea de muncă a lui Eminescu, așa cum o fac și Caragiale ori T. Maiorescu, ba chiar și sora poetului, Harieta, care nu e decît o acaparatoare de bani. O atitudine anti-eminesciană descoperă P. Rezuș și în posteritate. G. Călinescu, V. Streinu, G. Ibrăileanu, Z. Dumitrescu-Bușulenga — și lista nu se încheie aici — sînt indicați între nepricepătorii sau răuvoitorii lui Eminescu, pentru a nu mai aminti opinia că L. Blaga și T. Arghezi săvîrșesc adevărate «oficii de demolare» a poetului.

Cred că există o triplă explicație a acestei atitudini. Mai întîi, P. Rezuș nu prea știe ce înseamnă și cum se practică istoria literară. El crede că aceasta este un fel de hagiografie în care biografia și opera scriitorului se află pe același plan, într-o continuă și nemijlocită relație cauzală. În al doilea rînd, semnatarul cărții nu poate accepta ideea mai multor opinii asupra aceleeași realități și de aici convingerea atît de nefastă — întotdeauna și pretutindeni — că doar el este posesorul adevărului. Cea de a treia explicație trebuie căutată în obiceiul de a ajusta faptele pentru a le face mai lesne de combătut și în tendința de absolutizare a unor adevăruri care nu sînt decît relative.

Pornit să «demitizeze» și să nege în toate cele patru puncte cardinale ale istoriei literare, P. Rezuș ar fi putut să-și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

valideze rîvna contestatară, oferind o alternativă la ceea ce contestase. Nu se întîmplă așa cu toate că, cel puțin sub raport documentar, avea toate premisele să ofere un profil monografic convingător (este printre puținii care au cercetat manuscrisele, iar corecturile aduse lecțiunilor lui Perpessicius, deși puține, sînt toate convingătoare). Pe lîngă faptul că esențial nu aduce aproape nimic nou cu privire la biografia lui Eminescu, numeroase erori, contraziceri și interpretări hazardate, precum și limbajul oscilînd între prețiozitate și neglijență minează lucrarea, făcînd-o, global, neconvingătoare și în ceea ce neagă și în ceea ce afirmă. Iată cîteva exemple de erori: afirmarea că Hegel se numără printre preferințele lui Eminescu nu este adevărată, așa cum nu e corectă afirmația că articolul *Să facem un Congres* se referă la serbările de la Putna din 1871; antologia *Rumänische Dichtungen Deutch* (consemnată cu titlul incomplet) nu apare în 1881 la Leipzig, ci în 1889 la Bonn (eroarea de datare ar fi putut fi ușor observată privind sumarul, care cuprindea poezii apărute după 1881 — *Doina, Luceafărul)*; volumul din 1883 nu cuprinde toate poeziile lui Eminescu publicate în *Convorbiri literare* și *Familia* între 1869—1883 *(Junii corupți* și *Amicului F.I.* nu sînt incluse). Și exemplele ar putea continua cu trimiteri bibliografice greșite, citări inexacte, discordanțe între citat și comentariu ș.a.

Este păcat că o pasiune atît de constantă și o iubire ce nu poate fi pusă la îndoială nu s-au transformat într-o carte pe măsură. Dar așa stînd lucrurile, conștiința critică trebuie să ia act de faptul literar și nu de bunele intenții care l-au generat. Fiindcă, așa cum spunea Eminescu: *«adevărul e stăpînul nostru, nu noi stăpînii adevărului»*.

Al. MELIAN

George Mirea, *Junimea. Implicații lingvistice*, Ed. Junimea, Iași, 1983, 238 p.

Este sigur că nici o grupare literară nu i-a preocupat pe istoricii literaturii atît de mult ca *Junimea*. Lucru explicabil, pentru că *Junimea* înseamnă în primul rînd Titu Maiorescu, Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, adică un număr de autori fundamentali și cine-i studiază pe aceștia cercetează totodată și cadrul imediat în care se înscrie activitatea lor creatoare, adică gruparea amintită și revista ei, *Convorbiri literare*. În această accepție, adică echivalată cu scriitorii ei reprezentativi, *Junimea* este o noțiune familiară nu doar specialistului, ci oricărui cititor cultivat. Însă valorile literare clasice legate de numele *Junimii* constituie numai expresia cea mai înaltă, cristalele cele mai pure rezultate dintr-un proces mai larg și mai îndelungat, care este însuși procesul formării literaturii române moderne. Interesul acordat *Junimii* devine astfel preocupare în legătură cu acest proces și cu rolul istoric pe care l-a avut în desfășurarea lui activitatea acestei grupări, cu factorii care au făcut din această secvență a unui proces istoric momentul celui mai important salt valoric pe care l-a cunoscut literatura română. Și nu numai literatura. Se știe că sfera activității *Junimii* a fost de la început mult mai largă și că orientarea nouă pe care a susținut-o privea ansamblul culturii românești. De asemenea, că din această grupare au făcut parte nu numai scriitori, dar și istorici, filologi, filozofi, juriști. Semnificația general-culturală a activității *Junimii* și a momentului reprezentat de ea a fost mereu luată în considerare, în studiile de istorie literară, mai ales de la acelea, devenite clasice, scrise de Lovinescu și de Vianu în anii '40. În ultimele două decenii s-a produs însă un fenomen care mi se pare caracteristic pentru această ultimă perioadă din istoria cercetării *Junimii*: anume, paralel cu studiile privitoare la ansamblul activității grupării, cum ar fi *Junimea și junimismul* de Z. Ornea, sau a mentorului ei, cum sînt monografiile datorate lui George Ivașcu, Nicolae Manolescu, Eugen Todoran, ori volumul *Scrieri despre Maiorescu* al lui Liviu Rusu, și paralel cu cele consacrate revistei *Convorbiri literare*, analizată de pildă de Pompiliu Marcea din perspectiva spiritului critic pe care ea l-a introdus, apar în această perioadă studii care-și propun să cerceteze contribuția *Junimii* în alte domenii decît cel literar. Aspecte urmărite pînă aci în cadrul unor studii monografice asupra grupării sau despre Maiorescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sînt desprinse din context — fără a fi neapărat izolate — și transformate în obiect principal de cercetare. Două exemple sînt, cred, suficiente : Simion Ghiță publică în 1974 o carte despre *Titu Maiorescu filozof și teoretician al culturii*, iar Alexandru Zub, în 1976, una despre *Junimea. Implicații istoriografice*. În această serie și în această tendință se înscrie și recenta lucrare a lui George Mirea, intitulată *Junimea. Implicații lingvistice*. Încă o latură a complexei activități culturale desfășurate la *Junimea* este astfel supusă analizei. Trebuie să adaug că preocuparea în această direcție s-a manifestat mai de mult, de pildă prin studiile despre *Titu Maiorescu și problemele limbii* de Grigore Brâncuș (1964), *Titu Maiorescu și problemele limbii române* de Dimitrie Macrea și altele. Ceea ce caracterizează mai întîi lucrarea lui George Mirea este o lărgire a perspectivei, în două sensuri : spre cuprinderea contribuției întregii *Junimi*, nu numai a lui Maiorescu, și spre examinarea și aprecierea acestei contribuții în raport cu procesul istoric în care ea se înscrie. Contribuție la ce ? La unificarea limbii literare române moderne. Aceasta este tema studiului și ea prezintă interes nu numai pentru lingviști. Să observăm de la început că ceea ce a realizat *Junimea* în această privință nu se datorește în primul rînd filologilor ei, ci lui Maiorescu, lui Iacob Negruzzi și marilor scriitori ai *Junimii*. Nici unul dintre aceștia nu era lingvist de formație și oricît de remarcabilă se dovedește a fi pregătirea lor în materie, este limpede că activitatea lor pe acest teren nu este a unor specialiști care tratează probleme ale disciplinei lor cu preocupări strict științifice. Ei sînt oameni de cultură angajați într-o acțiune de durată pentru progresul literaturii și al culturii române în întregul ei, progres stînjenit între altele, într-o măsură considerabilă, de neajunsurile sau dificultățile pe care le prezenta instrumentul prin care se realizează literatura, cultura scrisă în general și comunicarea ei : limba. A elimina aceste neajunsuri și dificultăți pentru a face din limba română mijlocul realizării în expresie a posibilităților creatoare ale națiunii în acel moment istoric, acesta este de fapt obiectivul de ordin lingvistic pe care și-l propune *Junimea*. Finalitatea lui este așadar culturală, de aceea o cercetare ca aceea întreprinsă de George Mirea îl poate interesa nu numai pe lingvist.

Dificultățile limbii literare a epocii erau de două feluri, priveau adică pe de o parte scrierea, pe de alta vocabularul. În ce constau ele ? Cele relative la scriere se iviseră mai cu seamă în legătură cu trecerea de la alfabetul chirilic la cel latin, încheiată oficial în 1860, după o fază de tranziție care începuse în 1836. Se urmărea, pe de o parte, notarea tuturor sunetelor limbii prin literele pe care le cuprindea alfabetul, lucru în principiu imposibil, căci nici un alfabet nu conține atîtea semne cîte sunete se pronunță într-o limbă de toți vorbitorii ei, și se urmărea, pe de altă parte, scrierea în așa fel a limbii române încît să apară cît mai pregnant apropierea ei de latină. Se conturaseră astfel două tendințe principale, una fonetică, alta etimologică, fiecare cu numeroase variante, care alcătuiau un tablou general derutant și care îngreuia enorm comunicarea. În disputa care a durat cîteva decenii și la care au participat mai toți scriitorii și oamenii de cultură al timpului, unii cu argumente științifice, alții cu mijloace literare, *Junimea* s-a angajat încă de la întemeierea ei. Un proiect de reformă a scrierii, propus de Iacob Negruzzi, e respins, un altul, al lui Maiorescu, de fapt un mic tratat, intitulat *Despre scrierea limbii române*, publicat în 1866, devine baza unei campanii îndelungate, încheiate prin acceptarea lui de către Academie în 1880 și prin generalizarea treptată a acestui sistem. Este realizarea efectivă a «revoluției» (cum o va califica un lingvist peste un secol, în 1966) pe care a reprezentat-o trecerea la alfabetul latin. Ce importanță a avut reforma junimistă pentru dezvoltarea și răspîndirea culturii scrise e lesne de înțeles. Unul dintre meritele lucrării lui George Mirea constă în relevarea, printr-o atentă cercetare a revistei *Convorbiri literare*, a amplorii acestei campanii și a contribuției celorlalți junimiști, în primul rînd a lui Iacob Negruzzi, în general neglijată, apoi a universitarilor ieșeni, la succesul ei. Impunerea unei ortografii unitare, științific fundate și rămasă în esență valabilă pînă azi apare ca o operă colectivă a *Junimii*.

Probleme dificile punea, de asemenea, vocabularul, acestea rezultate în primul rînd din procesul înnoirii și lărgirii lui rapide, determinat de modificarea structurală a societății românești în această epocă. Dezvoltarea și modernizarea vieții sociale în toate compartimentele ei implica dezvoltarea și modernizarea limbii. Principala problemă era aceea a cuvin-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

telor noi, a neologismelor: de unde, adică din ce limbi, să fie preluate și ce forme să li se dea, cît de mare trebuie să fie disponibilitatea de a le primi, pentru a nu primejdui limba națională și, pe de altă parte, pentru a-i lărgi posibilitățile de expresie. Și aceasta a fost obiectul unei dispute în care s-au angajat mai toți scriitorii și oamenii de cultură, începînd de pe la 1830. Cu ce a contribuit *Junimea* la rezolvarea ei? «Un program clar definit în privința neologismelor, *Junimea* nu a avut», constată George Mirea. «El *a existat* totuși în liniile directoare cuprinse în majoritatea articolelor scrise de Maiorescu». A fost așadar un program implicit. Și totuși Maiorescu a scris un articol pe această temă: *În contra neologismelor*, în 1881. Autorul cărții de față e însă de părere că articolul «conține opinii depășite pentru data la care au fost publicate». Altfel spus, că poziția *Junimii* în chestiunea neologismelor, poziție conținută în textele lui Maiorescu și explicitată în articole ale altor membri ai grupării, se impusese. Și nu atît teoretic, cît practic. Adevăratul merit al lui Maiorescu este «acela de a fi fixat în limbă, în limbajul funcțional al criticii literare, al teoriei faptelor de cultură, un mare număr de neologisme, intrate atunci ori mai înainte, formulări, sintagme, expresii moderne pe care nu le întîlnim înaintea scrisului său. În acest fel, Maiorescu (...) a dat modelul acceptării lor, a contribuit masiv la crearea condițiilor și cadrului cultural pentru pătrunderea, stabilizarea și consacrarea acestora». «În perioada de după 1870, doar Eminescu îl egalează în adoptarea perfectă a neologismelor». George Mîrea urmărește frecvența în timp a neologismelor în scrisul lui Maiorescu, și în *Convorbiri literare* în general, alcătuiește liste și statistici concepute ca mijloace ajutătoare ale demonstrației, dar nu pierde din vedere identificarea liniilor procesului și semnificația lui culturală. «Pentru Maiorescu și pentru junimiști», subliniază el, «unificarea limbii prin unificarea scrierii era o problemă de cultură», «căci (și aici îl citează pe Maiorescu însuși) o cauză națională apărată cu o limbă stricată este pe cîmpul literar o cauză pierdută». Nu numai pentru noi, așadar, acțiunea tenace, susținută de o pregătire temeinică și de realism, dusă pentru unificarea și modernizarea limbii române literare are o semnificație patriotică. O avea pentru Maiorescu însuși și pentru toți scriitorii junimiști. «Continuatori, în orientarea și în substanța ideilor, ai *Daciei literare*», rezumă George Mirea, «reprezentanții de seamă ai *Junimii* au dus timp de peste 40 de ani, după 1864, o campanie organizată și condusă pe baza unor coordonate strategice. Unificarea scrierii limbii române capătă în concepția junimistă o dimensiune vitală în plan național (...) Maiorescu înțelesese în profunzime, atunci cînd afirma că secolul XIX este secolul națiunilor, că naționalitățile se pot transforma în națiuni moderne, distincte, cînd își formează și instrumentele de cultură și de susținere a culturii, a aspirațiilor acestei națiuni».

Rezultatul cel mai important al complexei activități cu implicații lingvistice desfășurate de junimiști îl constituie limba în care sînt scrise operele lor. Sau, în perspectivă istorică, faptul că într-un fel se scria înainte de *Junimea* și altfel de atunci încoace.

George GANĂ

Iordan Datcu: *Dicționarul folcloriștilor*. II. Folclorul muzical, coregrafic și literar românesc. București, Editura Litera, 1983, 248 p.

A întocmi un dicționar al tuturor celor care, începînd din secolul trecut, s-au ocupat în țara noastră cu culegerea folclorului sau cu studierea lui, ori cu ambele laturi ale activității folcloristice, este cu adevărat o acțiune temerară, în lipsa celor mai elementare instrumente de cercetare și mijloace de informare. Lipsesc datele personale, știrile cu privire la munca de culegere, la principiile teoretice și practice de editare și studiere, posibilitățile de caracterizare a orientărilor științifice și de valorizare a acestei munci în contextul actual al folcloristicii românești. Cea mai mare parte a acestei munci e risipită prin diferite publicații periodice și greu accesibile sau în arhive nepublicate și este evident pentru oricine că o întreprindere de indexare a numelor celor mai importanți folcloriști măcar și este o operă de sacrificiu. Cea mai mare parte din culegătorii de folclor s-a recrutat din însăși pătura țărănească sau din micii intelectuali ai satelor (învățători, preoți, diferiți funcționari comunali etc.), pentru care lipsesc

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

orice referințe biografice care ar putea data sau localiza în sens larg diversele culegeri. În astfel de împrejurări, alcătuirea unui asemenea dicționar apare nu numai temerară, dar poate descuraja și naturile cele mai optimiste și mai tenace. Oricum, începutul trebuia totuși făcut, cu toate riscurile ce decurg din cele arătate mai sus. În nici un domeniu nu s-a publicat mai mult și într-un mod mai puțin organizat ca în vechea noastră folcloristică și nevoia unui ghid cît de sumar se făcea de multă vreme simțită. Prezentul *Dicționar* apare ca un instrument de bază pentru orice fel de cercetare și umple un gol masiv în munca generațiilor viitoare de cercetători. Ne aflăm la al doilea volum al său, așa că nu vom repeta lucruri ce s-au mai spus cu prilejul apariției primului, ci vom sublinia elementele de noutate pe care le aduce volumul de față.

În primul volum au fost prezentați 352 de folcloriști literari, în cel de care ne ocupăm acum sînt prezentați 123 de folcloriști muzicali și coregrafi, făcîndu-se și unele completări la 39 de cercetători din primul volum, aducîndu-se astfel informația asupra lor la zi. În introducere ni se făgăduiește și un al treilea volum, referitor la etnografii care, în decursul activității lor, în mod fatal au ajuns să se ocupe și cu folcloristica. În felul acesta, dicționarul lui I. Datcu vizează mai mult decît spune în titlu : se referă la întreaga cultură populară română, grupată în jurul aspectului său artistic cel mai înalt și expresiv.

Volumul de față ni se pare că reprezintă o treaptă superioară în munca lui I. Datcu. Aceasta mai ales pentru că tratează despre două domenii ale folcloristicii mai puțin cunoscute, etnomuzicologia și coregrafia populară. În general, în legătură cu aceste domenii ale folcloristicii noastre s-au creat și persistă încă și astăzi cîteva prejudecăți foarte tenace : ba că melodia ce însoțește unele creații ar avea un rol atît de puțin important în structurarea lor, încît nu merită să fie studiată ; ba că dansul popular nu ar putea face obiectul unui adevărat studiu datorită caracterului său improvizatoric și fluid. Or, cartea de față are darul de a repune în drepturile lor ambele domenii de studiu, care și-au aflat și la noi — ca și în alte părți mai de mult — exegeți de talie mondială. Dacă n-am pomeni aici decît numele strălucitei personalități care a fost Constantin Brăiloiu — a cărui operă ne este acum aproape integral accesibilă (5 volume) — și ar fi de ajuns pentru a ne da seama la ce nivel se situează astăzi etnomuzicologia românească. Dicționarul lui I. Datcu pune în lumină favorabilă toată această activitate. Poate, fiind vorba de marele Brăiloiu, ar fi trebuit să se accentueze mai mult asupra evidentei modernități a muncii învățatului. Ne gîndim în mod special la studiul *Reflecții asupra creației muzicale colective* (*Opere*, vol. II, p. 207—223), care s-a tipărit în momentul morții sale, cu perspective mult mai largi și orizonturi mai fertile decît teoria foarte modernă a oralității. Dar ilustrul învățat a lăsat în urma sa o întreagă școală, care a dezvoltat în cadrul Institutului de Folclor ideile principale ale maestrului, impunîndu-se prin cîteva nume de mare prestigiu în țară și în străinătate : Tiberiu Alexandru, Paula Carp, Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, Constantin Zamfir și alții, care au dus mai departe cu abnegație și devotament munca marelui lor dascăl.

În ceea ce privește coregrafia populară, trebuie să menționăm că în acest domeniu s-au făcut, în ultimii ani, progresele cele mai spectaculoase. E destul să amintim aici că în perioada postbelică s-a reușit întocmirea unei notații coregrafice cu caracter stenografic, care pe lîngă alte calități o are și pe aceea de a oferi date permanent comparabile, fapt esențial pentru dezvoltarea oricărei științe. Și este desigur foarte bine că prezentul volum al *Dicționarului* lui Iordan Datcu face cunoscută și publicului larg această latură a muncii folcloriștilor noștri. Dacă mai adăugăm la acestea și metodica folosirii filmului, elaborată pentru studierea coregrafiei populare, dar și a obiceiurilor tradiționale, ne putem face o imagine destul de justă și cuprinzătoare asupra stadiului actual în folcloristica românească. *Dicționarul* lui Iordan Datcu oglindește toate aceste aspecte, putînd fi considerat drept un instrument indispensabil de informare și cercetare. Lucrarea nu se adresează numai specialiștilor, ci tuturor celor care se ocupă cu studiul formelor specifice ale culturii noastre în ansamblul ei și trebuie să-i fim recunoscători autorului pentru stăruința cu care și-a urmărit scopul, pentru efortul depus spre a fi cît mai precis și mai informat, ca și pentru modul în care comunică rezultatele cercetărilor sale.

Din toate punctele de vedere, așadar, noul volum din *Dicționarul folcloriștilor* este o lucrare necesară, utilă și bineve-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nită. Putem spune că este o reușită editorială și un eveniment cultural. Nu putem încheia fără a-i ura lui Iordan Datcu să-și realizeze toate intențiile și pe viitor, așa cum ne făgăduiește în prefață. Ca o sugestie cu caracter bibliografic, aplicabilă la volumul al treilea sau la o eventuală reeditare : aflarea unei modalități de trimitere de la un volum la altul, în cazul diverselor completări documentare.

În rest, lucrarea pare a fi fără reproș.

Adrian FOCHI

Georges Cioranesco, *La Mission de Stanislas Bellanger dans l'Empire Ottoman*, Tessaloniki, Institute for Balkan Studies, 164, 1981, 295 p.

Că arhivele și bibliotecile occidentale păstrează încă mult material inedit, nefolosit sau puțin valorificat despre România o dovedește și această carte a istoricului George Ciorănescu, sinteză a unor cercetări mai vechi publicate parțial în *Revue des études islamiques* (38, 1970) și *Turcica* (XIII, 1981). Eroul este un călător jurnalist, scriitor, agent și în sens larg «orientalist» francez, Stanislas Bellanger (1814—1859) care a făcut între 1835—1846 două călătorii de studii în Țările românești, în Transilvania și mai ales în Muntenia. Sîntem în perioada cînd Franța încuraja o astfel de explorare, stimulată nu numai de preocuparea pentru politica Imperiului Otoman și de «chestiunea Orientului», dar și de spiritul romantic, mare amator de evaziune, exotism, culoare locală, orientalisme. «Itinerariile» și «voiajele» în Orient ale lui Chateaubriand, Lamartine, Gérard de Nerval sînt celebre. În această mentalitate și stil se înscriu și foiletoanele și volumele de călătorii ale lui Stanislas Bellanger, dintre care două : *Trois ans de promenade en Europe et en Asie*, 1842 și *Le (sic) Kéroutza*, 1846, conțin, mai ales ultimul, impresii abundente de călătorie românești, multe date și observații, în parte cunoscute și folosite anterior și ca izvor istoric. George Ciorănescu reia, în adîncime, monografic, întreaga biografie și activitate publicistică a tînărului «orientalist» francez, care-și propune să continue pe Joseph von Hammer-Purgstall și a sa *Istorie a Imperiului Otoman*, dar cu posibilități ce nu depășesc, de fapt, nivelul foiletonului jurnalistic și lucrarea de popularizare. Interesul pentru Țările românești îi venea, desigur, și din faptul că unchiul său Louis-Joseph Parant, consul al Franței la București, decedat în acest oraș, în 1806, lăsase o succesiune nu limpede, dar care putea fi, eventual, recuperată. La toate se adaugă și un anumit spirit de aventură, dorința de afirmare și poate un interes profesional, din domeniul «culegerii de informații». Împrejurările primei călătorii sînt mult prea romantice și misterioase pentru a nu presupune, în mod legitim, *une converture*....

Indiferent de acest cadru, studiat de autor cu minuțiozitate și evidentă competență, grație lui Bellanger, obținem impresii, informații și date occidentale noi despre cultura și învățămîntul românesc înainte de 1846. Ele sînt incluse în primele două rapoarte ale călătorului nostru, adresate lui Salvandry, ministrul francez al Instrucției Publice, care finanțează întreaga expediție : *[Récit du voyage de Paris à Bucarest. L'Etat de l'instruction publique en Valachie]*, „Bucarest, le 30 déc. (em) bre 1846" și *[Récit du voyage de Bucarest à Constantinople. L'état de l'instruction en petite Valachie et en Moldavie]*, „Constantinople, le 28 février 1846". Îi urmează alte trei rapoarte, din 1847, despre contactele cu conducătorii otomani și organizarea instrucției publice în Turcia, organizarea studiilor superioare otomane și vizita la principalele școli superioare de la Constantinopol, călătoria de la Constantinopol la Alexandria, contactele cu profesorii francezi în Egipt, organizarea învățămîntului în Egipt. Întreg acest material, masiv și important, este publicat *in extenso* pentru întîia dată, adnotat cu o remarcabilă răbdare și erudiție. George Ciorănescu identifică toate personajele citate, care sînt foarte numeroase, opera și activitatea lor, localitățile amintite, expresiile folosite în diferite limbi, între care și românește, limbă despre care Bellanger avea, s-ar spune, unele noțiuni. Muncă tenace de bibliotecă și arhivă, întru totul stimabilă. Ne amintim a fi zărit, cu ani în urmă, pe autor la *Biblioteca Națională* din Paris, absorbit între broșuri vechi și fișe...

Ceea ce surprinde azi, în primul rînd, este stilul acestor texte : amestec de memorial de călătorie, cursiv și «literar», de raport mai mult sau mai puțin con-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fidențial, «scriitură» adesea mondenă, protocolară, diplomatică. Totul se desfășoară într-un cadru de convenție socială, maximă, de corespondență «particulară» superioară, de dialog ceremonios. Ne amintim, fără voie, chiar dacă la un alt nivel, de corespondența diplomatică a lui Talleyrand, anterioară doar cu o generație : amestec și mai pronunțat de retorică și mondenitate, în care cabinetul ministerial cu uși capitonate se transformă în salon : ministrul se interesează mai întîi, curtenitor, de soția agentului său, de copii, de afacerile de la moșie, de sănătate și într-un sfîrșit, uneori abia într-un P.S., de evoluția unei importante negocieri în curs. Nici o clipă nu este sugerat ordinul, subordonarea brutală, spiritul administrativ. Azi, rapoartele de acest gen — activitate pe care autorul o cunoaște atît de bine — sînt mai concentrate, mai expeditive, mai birocratice. Sînt însă și mai eficace ? Nu este chiar foarte sigur...

Din punctul de vedere strict documentar românesc sînt de reținut o serie de noi date, statistice și detalii, de competența imediată a istoriei și școlilor românești, din perioada pre și post regulamentară, Lazăr — Asachi — Poenaru — G. Bibescu, dar mai ales observațiile de ordin general. De ce instrucțiunea este încă înapoiată în Țările românești ? Bellanger notează, lucid, patru cauze : 1. Învățămîntul este autorizat, dar nu și obligatoriu ; 2. Lipsa de prestigiu și de stimă în toate clasele sociale ; 3. Trimiterea tineretului la studii în străinătate ; 4. «En général, l'instruction publique de l'école nationale est prise en dédain» (p. 157). Se dau multe date despre programa analitică în curs, manuale, profesori, dar ceea ce surprinde, cel mai mult, la acest francez, este pledoaria sa deschisă pentru învățămîntul la limba națională, română, deși toate încercările de a-l stăvili se făceau, în epocă, prin tendința de a-l înlocui cu un învățămînt în limba franceză. Această confruntare dintre curentul cosmopolit și național, dintre «francizare» și «naționalizare» găsește în Bellanger un observator perspicace și inteligent. Studiul introductiv pune în cea mai bună lumină și acest episod hotărîtor al istoriei și culturii noastre din Principate.

Adrian MARINO

II **Reviste**

VATRA
an XIII, nr. 1–12, 1983, Tîrgu-Mureș

Ceea ce singularizează revista *Vatra* în contextul publicațiilor literare de la noi este preocuparea sistematică față de dimensiunile fundamentale ale culturii — istoria, filosofia, estetica, etnologia, artele plastice. Deși revista beneficiază de o redutabilă echipă de critici, aplicați, cu bune rezultate, asupra *momentului* literar (Cornel Moraru și Anton Cosma cu predilecție pentru proză, Dan Culcer și Ștefan Borbély — pentru eseu și filosofie, Dumitru Mureșan, pentru poezie), accentul este pus pe constantele perene ale spiritului și manifestarea istorico-filosofică a acestuia. Cu toate că atenția acordată Tradiției este, cel puțin calitativ privind lucrurile, precumpănitoare, *Vatra* este o revistă bine ancorată în actualitatea imediată și nu numai la modul implicit. Apetitul teoretic, științific, demonstrat de sumarele revistei este dublat de o tenace deschidere către aspectele de ordin practic prin care ideile, lumea lor abstractă și sinuoasă, se pot transpune în practică. Să urmărim această dublă orientare a revistei în anul ce a trecut.

Întîlnim, pe de o parte, o serie de prețioase mărturii privind biografia și opera lui Al. Papiu Ilarian, comunicate de dr. Grigore Ploeșteanu (nr. 2), un substanțial extras din amintirile lui Onisifor Ghibu privind misiunea sa de a informa autoritatea politică din România anului 1910 asupra situației învățătorilor transilvani, evocînd cîteva figuri proeminente ale României începutului de veac, Ion I. C. Brătianu, Titu Maiorescu, mitropolitul Ioan Mețianu al Ardealului, ș.a. (nr. 5), excelenta inițiativă de a publica integral *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu, excepțional document de conștiință artistică (începînd din nr. 7, sub îngrijirea lui N. Gheran), ca și continuarea publicării memoriilor lui Vasile Netea, una din existențele semnificative

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru destinul intelectualului român din ultima jumătate de veac. Pe de altă parte, alături de interviurile cu poeți (Vasile Igna, nr. 8, Mircea Ivănescu, nr. 11 și 12, Anghel Dumbrăveanu, nr. 3), cu artiști pentru care creația este nu doar experiență subiectivă, ci și act de cunoaștere (Sorin Dumitrescu, nr. 3, Dan Alecsandrescu, nr. 4, Raluca Ianegic, nr. 1, Romulus Feneș, nr. 2, Cornel Tăranu, nr. 6, Béla Crișan, nr. 7, ș.a.), întîlnim, în nr. 3 al revistei, cea mai importantă dezbatere realizată în ultimii ani la noi asupra *Condiției dramaturgului român contemporan*. Inițiativă care constituie un act de referință în dezvoltarea literaturii noastre dramatice, atît din punct de vedere teoretic, cît și prin numeroasele sugestii vizînd reprezentarea *teatrului* românesc actual la nivelul *textelor* de care dispune. La această anchetă, realizată de Valentin Silvestru, răspund Marin Sorescu, Dumitru Radu Popescu, Romulus Guga, Dumitru Solomon, Adrian Dohotaru, Tudor Popescu și Theodor Mănescu, nume al căror calibru este prin sine grăitor. Aceeași preocupare față de zone fundamentale ale culturii o relevă colocviul dedicat limbii române — marcă de clasicitate națională (nr. 1—12) și în care este pusă cu acuitate în discuție situația vitregă a literaturii române contemporane în manualele școlare.

Sensurile tradiției sînt filtrate în *Vatra*, de-a lungul a mai multor nivele, începînd cu rubrica de folclor și antropologie susținută de Mihai Coman, „Cosmogonii ascunse", continuînd cu studiul semnat de Gr. Ploeșteanu despre ecoul operei lui Cantemir la maghiari (nr. 3), cu colocviul dedicat personalității lui Ion Andreescu, realizat de pictorii Horia Bernea, Paul Gherasim, Cristian Paraschiv și Vasile Varga (nr. 4) și încheind cu studiile lui Grigore Ploeșteanu asupra *Canceliștilor tîrgumureșeni în revoluția de la 1848* sau asupra unor *Mărturii diplomatice privind aspirațiile de unitate națională ale românilor*. Tot aici se înscrie o altă preocupare constantă a *Vetrei* și anume analiza personalității și a operei lui Mircea Eliade. Omul și savantul sînt, astfel, prezenți în interviurile realizate de Mircea Handoca, în nr. 2 cu Zoe Dumitrescu-Bușulenga, în nr. 6 cu Ioan Coman și în nr. 12 cu Mac Linscott Ricketts. În nr. 6, N. Steinhardt *(Istoria la rece)* și M. Handoca *(Afinități elective)* se ocupă de profunda empatie obiect-subiect pe care o dezvăluie opera lui Mircea Eliade și, respectiv, de relația dintre gîndirea lui Blaga și cea a autorului *Istoriei credințelor*. Toate acestea, după ce în nr. 3 al revistei, același neobosit Mircea Handoca publica un substanțial fragment din *Jurnalul* lui Mircea Eliade, plin, desigur, de observații din cele mai interesante pentru cel care încearcă descifrarea nu doar a personalității savantului, ci și a epocii interbelice românești. În sfîrșit, în persoana lui Andrei Oișteanu *(Mitologie românească în context mediteranean. Labirint-Ordine și Haos*, în nr. 11), *Vatra* își cîștigă un colaborator de frumoasă alură intelectuală.

Sensurile modernității se reflectă, cum spuneam, deopotrivă în coloanele revistei din Tîrgu Mureș. Reținem aici eseul dedicat de Constantin Crișan ontologiei lui C. Noica (nr. 2), ca și excelenta cronică a lui Ștefan Borbély la *Jurnalul de la Păltiniș (Apropierea de Noica*, în nr. 11), serialul realizat de Cornel Moraru, care are ca temă literatura unor tineri prozatori ardeleni (nr. 6, 7, 8), amplul grupaj de texte din cadrul *Bibliotecii de proză scurtă* (nr. 7), cronicile literare semnate de Cornel Moraru, Anton Cosma, Dumitru Mureșan, Ștefan Borbély, Gheorghe Perian, alături de ancheta privind noua generație de poeți inaugurată de Nicolae Băciuț în *Echinox* și continuată în *Vatra* (Gheorghe Grigurcu, în nr. 12). Mai sărac, sectorul rezervat teoriei literare și metodologiei analitice propune totuși două puncte de vedere incitante: Livius Ciocârlie *(Psihologia și literatura*, în nr. 3) și interviul acordat lui Vasile Dan de către Marcel Pop-Corniș, în nr. 4. Ceea ce ne surprinde este absența lui Dan Culcer din coloanele revistei (cu o excepție, în nr. 2), una din personalitățile cele mai interesante ale sociologiei noastre literare, ca și absența interviurilor de calitate cu care ne obișnuise Maria Mailat.

Adăugînd la toate acestea prozele semnate de Augustin Buzura, Maria Luiza-Cristescu, Gabriela Adameșteanu, Sorin Titel, traducerile din opera unor autori precum I. L. Borges, Julio Cortazar, Erich Fromm, G. Chaucer, Julien Green, ș.a., ca și prezentarea grafică a numerelor (v. de pildă coperta 1 a nr. 2), înțelegem de ce *Vatra* este în momentul de față una din cele mai serioase și atrăgătoare reviste de la noi. Nu putem încheia altfel decît prin a invoca nu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mele lui Romulus Guga, cel căruia i se datorează într-o măsură hotărîtoare prestigiul revistei din Tîrgu Mureș. Romulus Guga a fost unul din acei conducători de revistă care au știut să *trăiască* în și pentru *cultură*.

Dan C. MIHĂILESCU

COLÓQUIO/Letras
nr. 74—75, iulie—septembrie 1983

Publicație, cu apariție bimestrială, a Fundației Calouste Gulbenkian (Lisabona, Portugalia), *COLÓQUIO/Letras* — al cărei titlu este el însuși un sumar sugestiv al conținutului — este o prestigioasă revistă mecenatică, cu disponibilități critice de foarte bună calitate. Revista își asumă o linie umanistă în care erudiția se îmbină cu dialogul experiențelor artistice împărtășite direct în spațiul de lectură deschis creațiilor foarte recente.

COLÓQUIO/Letras ni se pare a fi o revistă de mare utilitate și de referință obligatorie pentru cei ce doresc să înțeleagă mai bine pluralitatea și contradictorialitatea deschisă a fenomenului literar portughez contemporan.

Producția literară prezentată se articulează în genere în următoarele rubrici: Eseuri ; Documente ; Ficțiune ; Poezie ; Note și comentarii ; Scrisori ; Cărți noi ; Recenzii critice privind atît literatura portugheză, cît și braziliană, angoleză, guineeană, galiciană etc.

Date fiind limitele spațiului pe care îl avem la dispoziție am zăbovit îndeosebi asupra eseului lui Alfredo Margarido — *Fernão Mendes Pinto : erou al cotidianului* din numărul 74 iulie 1983 și asupra anchetei : *Autorul intertextualitatea și cititorul* din numărul 75 septembrie 1983.

Eseul despre Mendes Pinto este o nouă încercare de recuperare și rememorare a rezonanței scriitorului portughez într-o manieră ce vădește capacitatea sintetică, rigoarea și perspicacitatea observațiilor privind „Peregrinarea", pasionantă și plurivalentă operă, scrisă cu îndrăzneală, imaginație și umor, iscată din numeroase și accidentale experiențe într-o epocă în care portughezii iradiau în lumea întreagă și lărgeau astfel, în felul lor, perspectivele istoriei umanității.

Printr-o clară ordonare a argumentelor, într-o structură coerentă și globalizată, Alfredo Margarido decantează noutatea lui Mendes Pinto definind totodată bogata încărcătură culturală și emoțională a scrierii și oprindu-se asupra vibrației stilului acesteia.

Autorul eseului începe prin considerarea unei probleme literare și culturale portugheze nerezolvate privind dificultatea de a explica în mod satisfăcător *«mecanismul care a făcut posibilă excluderea lui Fernão Mendes Pinto din cadrul literar al epocii lui și i-a redus importanța, timp de cel puțin două secole, în planul mai general al istoriei literaturii portugheze»* (p. 23).

Printre caracteristicile care definesc noutatea lui F.M.P. cercetătorul remarcă hotărîrea acestuia de a nu se conforma cenzurii și nici chiar autocenzurii. Astfel *Peregrinarea* va fi scrisă în Portugalia, *«printr-o mobilizare a memoriei, atunci cînd toate evenimentele sînt deja bine structurate unele în raport cu altele și cu autorul-povestitor. Trăind exaltarea pasionantă a memoriei, M. P. scrie într-o stare aproape de transă, așa cum ne explică el însuși cînd ne spune cît de mult îl transportă evocarea»* (p. 24—25).

Cea de-a doua noutate rezidă în structura frazei, despre care s-a spus că aparține mai mult planului oralității. Autorul studiului identifică în textul lui M. P. cel puțin două tipuri de intertextualitate care-i risipesc oralitatea : textele literare și cele orientale pe care acesta le-a folosit.

Cea de-a treia noutate privește maniera în care M. P. a știut să-și elaboreze critica și satira la adresa comportamentului moral al portughezilor.

Înțelegerea nuanțată și ponderea sensibilă a problematicii analizate se evidențiază o dată în plus în remarcile ce concluzionează articolul : *«M. P. se descrie, și această legătură cu Celălalt îi permite să elaboreze o epopee portugheză care se deosebește de discursul eroic. Nu este vorba de un negativ, cum s-a spus adesea, ci de un aspect complementar pe care și documentele cele mai specializate în problema eroismului îl eliminau din înregistrările și informațiile lor. Ne aflăm în fața unui document care servește drept contrapunct pentru discursul plin de exaltare naționalistă, ceea ce ar putea explica violența respingerii : nu se poate ca M. P. să nu mintă, deoa-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rece elimină necesara încărcătură de miraculos a eroismului. Existența cotidiană a porturilor, cazărmilor prizonieratelor, intrigilor, apare cu o rigurozitate care nu ne poate înșela. De aceea diversitatea de perspective a textului ne cere să-i recunoaștem organizarea compozită, căci M. P. nu scrie într-o manieră liniară, în funcție de cronologie, ci doar de memorie. Este dispus însă să reorganizeze ansamblul operei conform normelor cronologice, pe care exaltarea memoriei nu le putea respecta. Ceea ce explică diversitatea internă a textului, precum și nevoia de a reface atît ordinea scrierii, cît și logica organizării» (p. 28).

Ancheta privind *Autorul, intertextualitatea și cititorul* este o încercare de scrutare a unor intenționalități, de elucidare critică ce vrea să pătrundă în adîncurile relației lectură—scriere, nervul central ce guvernează itinerariul de neobosită căutare al creației artistice a unor remarcabili prozatori portughezi contemporani.

— Se spune că textul literar își are întotdeauna originea în alt(e) text(e). Vă rog să comentați această afirmație.

— Dat fiind că scriitorul este un cititor atît a ceea ce scrie el cît și al textelor altora, ce rol a jucat relația lectură—scriere în crearea operei dv. ?

— Care este contribuția pe care v-au oferit-o cititorii, la nivelul literar și paraliterar ? Care sînt formele comportamentale pe care le-ați observat la aceștia ?

Întrebările—problemă sînt de fapt niște judecăți critice nuanțate concis ce vor să sondeze mecanismul complex al cîtorva experiențe estetice remarcabile și să analizeze structuri ale conștiinței și limbajului coerente cu efortul spre o înțelegere cît mai completă a rostului scriitorului și lecturii și cu interesul pentru o constantă pondere a punctelor de vedere într-o continuă apropiere de cititor.

Născută din libertatea de a citi, libertatea de a scrie, tensionată de represiuni și sublimări, este mărturisită în răspunsuri de o deschidere amplă, în care palpită o ontologie subiacentă făcută din savoarea reminiscențelor, rigoarea conștiinței analitice și pitorescul unor considerații comunicate într-un limbaj concis, clar, eficace dar și sugestiv, menit parcă să sublinieze o dată în plus că un scriitor nu scrie pur și simplu, ci se scrie pe sine.

Iată cîteva dintre părerile scriitorilor intervievați :

Almeida Faria : «Lectura are un rol hotărîtor». «...am preferat să studiez și, printre alte lucruri năstrușnice, să țin cursuri de filosofie și de aceea majoritatea vizitelor mele la autori au fost făcute filosofilor, mai ales germani...». «...scriu cu acea stînjeneală de a nu fi reușit să devin filosoful care mi-ar fi plăcut să fiu».

De la cititori nu primește vești decît rareori dar «de la critici am vești, sînt întotdeauna fericit cînd spun ceva de rău : prostia altora mă irită și acest lucru reprezintă pentru muza mea un stimulent excepțional în multiplele sensuri ale acestui cuvînt» (p. 55).

Fernando Namora : «Există în scris, [...] o rețea capilară foarte vie, alcătuită din schimburi necontenite, care reprezintă, fiziologic, substratul marilor vase circulatorii identificatoare».

«Specificitatea unui text, [...] ar consta în forma particulară în care scriitorul își folosește punctele de sprijin, a căror origine, în majoritatea cazurilor, nici el nu o mai știe» (p. 56).

Teresa Salema : «O dată publicat, [...] textul se reduce de la un Narcis la o ofertă sinceră [...] : în cercul meu de afinități am remarcat, la persoanele care îmi vorbesc ori scriu în mod ocazional, o desfătare estetică, care în unele cazuri convergea spre o identificare, spre un ecou existențial [...] și care confirma, poate, alte pulsații ale scrierii. Și întotdeauna cînd cititorul răspunde dăruirii noastre simțim că durerosul sacrificiu al unor arbori nu a fost zadarnic...» (p. 56)

Vergílio Ferreira : «Arta este ceva absolut prin ceea ce este intemporal în ea ; dar se inserează în Istorie prin ceea ce reprezintă un pretext spre a o face efectivă».

«...a crea un text fără un pre-text înseamnă a crea din gol sau dintr-o presupusă dimensiune divină».

«Funcția propulsoare a unei alte lecturi este în mod deosebit eficientă dacă a mai rămas un drum nedeslușit».

«A fi original înseamnă a amîna uzura».

«Nu este greu să fii original ; ceea ce este greu este ca viața să fie de acord cu această orlginalitate» (p. 57).

Francisca IOVA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BREVIAR

(octombrie — decembrie 1983)

Sub semnul aniversării a 65 de ani de la măreţul act al Unirii din 1918 — eveniment istoric de profundă importanţă în viaţa poporului român — în concordanţă cu înaltele idealuri ale culturii noastre socialiste, cu calitatea esenţială a creaţiei ştiinţifice şi literare — angajarea patriotică şi revoluţionară în uriaşul efort de făurire a unei civilizaţii moderne, prospere şi libere — activitatea Institutului de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu» a înregistrat în această perioadă o serie amplă de manifestări omagiale, desfăşurate atît în Capitală cît şi în alte oraşe ale ţării, beneficiind de o audienţă deosebită din partea specialiştilor şi a publicului larg, dovadă a responsabilităţii şi maturităţii ştiinţifice şi ideologice cu care au fost organizate. ● Vechiul scris românesc, unitatea şi continuitatea istorică şi spirituală reflectată în operele înaintaşilor au constituit coordonatele esenţiale configurate în comunicările care au făcut obiectul sesiunii ştiinţifice consacrate, în zilele de 17—18 octombrie, centenarelor *Nicolae Cartojan* şi *Tudor Pamfile*. Au participat cu interesante comunicări şi relevante contribuţii exegetice şi documentare : Ştefan Andreescu, Liliana Botez, I. N. Botta, I. C. Chiţimia, N. Constantinescu, Iordan Datcu, Al. Dobre, N. Florescu, Ion Frunzetti, Dan Horia Mazilu, Enver Mamut, Nedret Mamut, Zamfira Mihail, Gh. Mihăilă, Mihai Moraru, George Muntean, Liviu Onu, Andrei Pippidi, Dan Simonescu, Răzvan Theodorescu, Stela Toma, Cătălina Velculescu, Gh. Vrabie. ● În zilele de 9—10 noiembrie cadrele didactice din judeţul Constanţa s-au întîlnit, în cadrul unor simpozioane ce au avut loc la Constanţa, Cernavodă şi Medgidia, cu cercetătorii Rodica Florea, George Muntean, Tania Enache, Stancu Ilin şi Nedret Mamut. Dezbaterile au subliniat raporturile de interdependenţă care caracterizează istoria socio-politică şi istoria literaturii, de-a lungul evoluţiei poporului român. ● Pe aceleaşi coordonate tematice s-a înscris şi sesiunea ştiinţifică organizată la Călăraşi în ziua de 25 noiembrie de Inspectoratul şcolar judeţean şi filiala Societăţii de ştiinţe filologice din localitate. Au luat parte la discuţii Georgeta Ene, Nicolae Florescu, Stancu Ilin, Andrei Nestorescu şi Stan Velea. ● *Unitatea naţională — coordonată de bază a literaturii române* a fost titlul expunerii lui George Muntean la sesiunea ştiinţifică dedicată Marii Uniri, la Universitatea din Bucureşti (15 decembrie). ● Opera lui Mihai Eminescu, condiţia acesteia de sumă spirituală naţională, a făcut obiectul simpozionului desfăşurat, joi 22 decembrie, cu ocazia împlinirii unui secol de la apariţia primei ediţii de *Poezii* — ediţia Maiorescu. Au susţinut comunicări : Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Şerban Cioculescu, Mihai Beniuc, Marin Bucur, George Muntean, Zevin Rusu, Damian Hurezeanu, Mihai Moraru, Gh. Ceauşescu. ● Şedinţe de lucru de sector deschise : *Metodologia şi teoria comunicării*, dezbatere organizată la 10 octombrie de colectivul de teoria literaturii, cu referate prezentate de Titus Ştefănescu-Pribol, Doina Graur, Marian Vasile, Cătălina Cristiarcu, Vasile Popescu ; *Opera lui I. L. Caragiale*, dezbatere organizată la 28 noiembrie de colectivul de literatură română modernă, cu referate prezentate de Marin Bucur, Rodica Florea, Stancu Ilin, Mioara Apolzan, Dorina Grăsoiu, Georgeta Ene. ● La 30 octombrie, Al. Săndulescu a vorbit despre opera lui Duiliu Zamfirescu (125 de ani de la naştere) la Casa de cultură din Rîmnicu Sărat. ● În zilele de 6—7 noiembrie Rodica Florea şi Al. Săndulescu au participat la «Zilele Mihail Sadoveanu» de la Piatra Neamţ. ● La sesiunea de comunicări organizată în zilele de 25—26 noiembrie de Facultatea de limbi şi literaturi străine din Bucureşti, cu prilejul comemorării a 100 de ani de la moartea lui I. S. Turgheniev, Elena Loghinovski a vorbit despre *Poetica fantasticului în proza lui Turgheniev*. ● La 15 decembrie, Marcel Duţă a susţinut, la şedinţa cercului de istoria teatrului de la Facultatea de limba şi literatura română, un referat privind evoluţia şi constantele dramaturgiei lui Horia Lovinescu. La dezbateri au luat parte : V. Mîndra, Dan C. Mihăilescu, Marian Popescu, Corina Şuteu, Petru Al. Vasilescu, ş.a. ● I. C Chiţimia a participat la cel de al IX-lea Colocviu de folclor românesc (Timişoara, 18—19 noiembrie), la simpozionul «Mehedinţi — cultură şi civilizaţie» (Drobeta-Turnu Severin, 4 decembrie) şi, împreună cu Mihai Moraru, la manifestarea ştiinţifică omagială închinată aniversării a 75 de ani de la înfiinţarea Bibliotecii judeţene Dolj (Craiova, 9 decembrie). ● În timpul unei vizite în U.R.S.S., Enver şi Nedret Mamut au conferenţiat despre unele aspecte privind relaţiile literare româno-sovietice la Facultatea de filologie din Kazan, R.S.S.A Tătară şi la Secţia de literatură şi folclor a Filialei Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S. din oraşul Ufa, R.S.S.A. Başkiră. ● Şedinţele cercului integrat de sociologie literară : *Statutul noii critici sociologice* (noiembrie) — referat (incitant) : Ion Vasile Şerban ; opinii (pro şi contra) : Paul Cornea, Roxana Sorescu, Monica Spiridon, Valentina Marin-Curticeanu. Tema lunii decembrie, *«Don Quijote» şi variantele lecturii* (Corneliu Nistor, Universitatea din Timişoara), a beneficiat de asemenea de puncte de vedere profitabile : Ion Coteanu, Paul Cornea, Roxana Sorescu, Andrei Nestorescu, Monica Spiridon şi un număr îmbucurător de studenţi filologi. ● În cadrul schimburilor culturale şi de specialitate, Institutul «G. Călinescu» a fost vizitat de : dr. Ivan Sarandev, de la Institutul de literatură din Sofia (sept.-nov.) ; Tamara Nocenko, de la Institutul de literatură «Taras Sevcenko» din Kiev ; dr. Constantin Popovici, de la Institutul de literatură din Chişinău ; Tatiana Svesnicova, de la Institutul de slavistică şi balcanistică din Moscova (nov.-dec.) ● În anul 1983 au apărut următoarele cărţi semnate de membrii Institutului «G. Călinescu» : **Literatur Rumäniens, 1944 bis 1980. Einzendarstellung*, Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Zoe Dumitrescu-Buşulenga und Marin Bucur, Berlin, Volk und Wissen, 576 p. *Ion Constantin Chiţimia, *Literackie studia i szkice rumunistyczo-polonistyczne, Warszawa*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, 465 p. *Mioara Apolzan, *Aspecte de istorie literară. Destinul unei publicaţii : R.F.R.*, Editura Minerva, «Universitas» 408 p. *Ana-Maria Brezuleanu, Tatiana Nicolescu, Nina Vucolov, *Leonid Andreev*, Editura Univers, 276 p. *Doina Graur, *Avatarurile unui mit*, Editura Dacia, 288 p. *Roxana Sorescu, *Liricul şi tragicul*, Editura Cartea Românească, 200 p. **B. P. Hasdeu şi contemporanii săi români şi străini*, vol. II. Text stabilit, traduceri şi note de Crina Boçşan-Decusară, Nicolae Mecu, Viorica Nişcov, Al. Săndulescu ş.a. Coordonare şi studiu introductiv : Al. Săndulescu, Editura Minerva, 336 p. *M. Gaster, *Literatura populară română*. Ediţie, prefaţă şi note de Mircea Anghelescu, Editura Minerva, XXVIII + 412 p. *Iacob Negruzzi, *Scrieri*, vol. II. Text ales şi stabilit, note şi comentarii de Andrei Nestorescu şi Nicolae Mecu, Editura Minerva, «Restitutio», 752 p. *Ion Marin Sadoveanu, *Scrieri*, vol. VII. Text ales, stabilit, note şi comentarii de I. Oprişan, Editura Minerva, «Scriitori români», 790 p. *Vladimir Streinu, *Poezie şi poeţi români*. Antologie şi postfaţă de George Muntean, Editura Minerva, «Arcade»,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

496 p. * Cicero, *Despre supremul bine și supremul rău*. Traducere, studiu introductiv și note de Gh. Ceauşescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 480 p. *J. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*. Traducere de Catrinel Pleşu, Editura Meridiane, 368 p. ● Articole și studii publicate în străinătate : I. Chițimia, *La fortune du roman oriental «Sendabar»*, în *Berichte*, Salzburg, vol. 6 ; Marin Bucur, *L'affaire Dreyfus dans les milieux démocrates et populairs roumains*, în vol. *Les écrivains et l'affaire Dreyfus*, P.U.F., Paris ; Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, în *Berichte*, Salzburg, vol. 6 ; Enver și Nedret Mamut, prezenți în vol. *Sükrii Elcin Armagani (Omagiu lui Sükrii Elcin)*, Ankara. ● Premiul «B. P. Hasdeu» al Academiei R. S. România a fost acordat, la sfîrșitul anului trecut, *Bibliografiei relațiilor literaturii române cu literaturile străine, în periodice*, lucrare elaborată de membrii sectorului de literatură universală și comparată, sub conducerea Corneliei Ștefănescu. Premiul pentru critică literară al C.C. al U.T.C. și premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din R. S. România au fost decernate eseului *Perspective eminesciene* de Dan C. Mihăilescu.

La închiderea ediției

«BUCURIILE» LUI EUDOXIU

Prin intermediul «Semnalizări»-lor sale lunare din paginile revistei Ramuri *(nr. 2[236], februrie 1984, p. 6), Șerban Cioculescu ne face cunoscute cîteva din recentele «indignări», «supărări» și «bucurii» ale mult venerabilului «magistru»* Eudoxiu. *În dialogul cu* Învățăcelul, *ce ne reamintește de fiecare dată, printr-o neașteptată și contaminantă doză de artificial, o imagine caricată de prin* Luceafărul *anilor '60 (Ş.C. matur, străbătînd senin și imperturbabil presupuse spații literare, alături de proiecția sa, redusă la scară, în pantaloni scurți, la vîrsta școlarizării primare), Eudoxiu — sărind abil pîrleazul argumentelor, ca și cum n-ar cunoaște ceea ce se numește «supunerea la obiect» în orice intervenție polemică — își exprimă o interioară fericire, aceea de-a avea* ocazia *să aducă* «noi dovezi asupra ascendenței materne a poetului meu preferat», *adică a lui Tudor Arghezi.*

Cum sîntem calificați și, totodată, divulgați drept «avocatul unei cauze pierdute» *(oare ?)* și «sofist în subordine» *(a cui ?), fiindcă am îndrăznit, în cadrul rubricii «Aqua forte» a* revistei *de față (nr. 3/1983) să-i atragem atenția inversunatului critic asupra faptului că sînt necesare* documente *și* acte *de arhivă, nu simple afirmații (în șase articole și încă...) spre a infirma* actul de naștere *al lui Tudor Arghezi, document autentic, ignorat sistematic de Șerban Cioculescu în favoarea validării (pînă la proba contrarie) a unei* legende, *ne vedem nevoiți de a renunța la atitudinea pe care ne-o propusesem în prima noastră intervenție : să-l trimitem pe mult perspicacele Eudoxiu la titlul cu pricina —* «Stimabile, ai puțintică răbdare, documentul...» —, *cu atît mai mult cu cît* «zăvodul marelui poet» *(îl citățm pe Eudoxiu), își continuă, și de această dată, investigațiile în afara sferei* documentelor de arhivă, *ocolind terorizat* actele *existente și încurajînd mărinimos* textele *memorialistice (Gala Galaction printre alții),* confesiunile *căutate cu lupa. Deși în patruzeci de ample și malițioase replici Ş.C. (alias* Eudoxiu *și* Învățăcelul) *nu suflă un cuvînt despre* actele de stare civilă *ale lui Tudor Arghezi (singurele — în fond — în chestiune), respectul cuvenit venerabilului critic ne oprește să închidem, așa cum ar fi firesc, această falsă discuție, recurgînd la îndemnul cumpătat al lui Brînzovenescu :* «Tache ! Tache, fii cuminte», *oricît l-am iubi și noi, ca și domnia sa, pe Caragiale.*

Cerem deci scuze cititorilor noștri pentru că urmează să-i mai obosim cu aspectele unei probleme închise, din punctul nostru de vedere, chiar de la bun început. Eudoxiu vrea însă, cu orice preț, cu sau fără argumente, să aibă «ultimul cuvînt». *I-am putea spune, acum, precum domnia sa Învățăcelului :* «Fii sănătos și vesel !», *dacă nu ne-ar lipsi aici spațiul tipografic. Vom reveni, așadar, în numărul viitor.*

Pînă atunci, ca să nu stăm degeaba, o simplă observație, demnă — credem noi — de meditații pentru înfocatul apărător al afirmațiilor memorialistice edite *și* inedite, *care este Ş.C. : nu oare Gala Galaction a afirmat* (Integral, *nr. 3, 1 mai 1925, p. 5) că a rămas repetent în clasa a VI-a de liceu la Sf. Sava, numai ca să fie coleg de an și de bancă cu Tudor Arghezi ?* («Am întors acele orniculuì vieții mele, ca să corespundă cu ornicul lui Arghezi...»). *Și cînd te gîndești că «bietele»* acte de arhivă *ni-l indică pe Arghezi drept cursant, în perioada respectivă, al Gimnaziului Cantemir !. Vorba criticului :* «Să fim serioși» !

ARISTARC

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT *

Lauda cea mare se cuvine, însă, nu yoginului complet detașat de durerea și bucuria lumii, ci celui care socotește durerea și bucuria altora ca ale lui, «*judecîndu-le cu aceiași măsură a sufletului său*» (VI. 32). Acesta e leit motivul misticii indiene, popular dealtfel în toată istoria misticii — și însuși Buddhismul, la început rigureasă etică și terapeutică personală, a ajuns cu timpul la acel grandios pantheon de Boddisattvas care, deși mai au un singur pas ca să treacă în Nirvana, totuși nu vor să-l facă pînă cînd nu vor aduce mîntuirea tuturor făpturilor. După ce psihica individuală e distrusă și limitele — create de ignoranță și setea de viață — cad, se urzește o nouă conștiință, supraindividuală, în care simțirea și simburii de voință nu mai sunt alimentați de interesul egoist, ci de iubirea pentru toate ființele. Deci nu mîntuirea personală e ceea ce interesează în primiul rînd, ci compătimirea universală. Cea dîntîi conduce la cea din urmă, pentru că numai conștiința desprinsă de iluzii se poate înălța la o iubire universală.

Simpatia autorului *Bhagavad-Gîtei* e toată pentru cel ce practică o asemenea Yoga. Chiar cel ce eșuează pe drumul yogic în această viață, neizbutind adică să înfrîngă obstacolele și să atingă *yogarudha*, care îl va conduce la Nirvana, nu e pierdut, deși și-a neglijat datoriile religioase civile, riturile vedice (VI. 37). El se va naște într-o familie de yogi pricepuți și va izbîndi în altă viață ceea ce n-a izbîndit în aceasta (VI. 41). Krishna mărturisește lui Arjuna că numai faptul de a fi încercat cale Yogei ridică pe un ins deasupra celui ce s-a mulțumit să practice riturile prescrise de *Vede* (VI. 44). Pentru că practicarea riturilor are un țel oarecum egoist — a asigura armonia între om și zei pe pămînt, a asigura drumul drept al sufletului după moarte — pe cînd practica Yoga tinde la unirea cu creatorul, la pierderea omului în Krishna, prin nimicirea sufletului josnic și îndepărtarea limitelor. În sfîrșit, Krishna nu uită să menționeze că dintre căile care duc la mîntuire, cea mai bună și cea mai recomandabilă e calea Yogei (VI. 46; cf. infra). Deși o sinteză a tuturor încercărilor de a mîntui omul de iluzoria durere a existenței — *Gîta* rămîne un poem cu nedezmințit mesagiu mistic.

Noțiunea de *Yoga*, așa cum o găsim în *Bhagavad-Gîta*, ca o predare deplină a sufletului uman lui Krishna — nu se mai întîlnește decît în literatura *Pancharatra*, adică a acelei secte vishnuite care pleacă de la însuși cultul lui Krishna, așa cum se găsește în *Bhagavad-Gîta*. Așa de pildă, în *Ahirbudhnya Samhita* (cap. 31—32, dedicat Yogei), Yoga e numită «adorare a inimii» *(hridaya-aradhana)* sau «sacrificiu de sine» *(atma-havis)* și e opusă «sacrificiului extern» *(bahya-yoga)*. Sufletul în puritatea lui originară, separat adică de materie, e în atingere cu tot și toate; el e descris în aceeași termeni ca în *Brihadaranyaka Upanishad* IV. 3. 23 seq. și *Ishavasya Up.* 5. Yoga e definită ca o «unire a sufletului uman cu sufletul suprem» *(jvatmaparamatmanoh samyoga)*. Prin meditația Yoga se obține chiar în viață, experiența unirii cu Dumnezeu, pe care nu o obțin decît cei «liberați» [12].

---

* Continuare — capitolul IV — din nr. 4/1983 al *Revistei de istorie și teorie literară* (n.r.).

[12] Schrader, *Introduction*, p. 123; cf. *Ahirbudhrya Samhita*, cap. 31—33.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În ceea ce privește noțiunile Samkhya în *Bhagavad-Gita*, deși terminologia ei e cunoscută și folosită în poem (cum e dealtfel și în alte porțiuni ale *Mahabharatei*) nicăieri nu pare că *samkhya* înseamnă distincția între *prakriti* și *purusha* (cum sugerează Shankara în comentariul său la *B.G.* XIII 25), nici că se referă la ontologia *prakriti* și [la] evoluția cosmologică a *gunelor* cu referințele lor psihice (așa cum e Samkhya lui Kapila), Samkhya înseamnă și în *Gita*, ca în restul epopeei cunoașterea adevărată *(tattvajnana)*, sau cunoașterea sufletului *(atmabodha)*. Se vădește încă o dată caracterul gnostic al Samkhyei alături de caracterul practic al Yogei, care în *Gita* capătă o specifică tentă mistică[13].

Capitolul V

1. Am spus deja că sistemul Yoga se întemeiază — în fundamentele sale metafizice — pe ceea ce se numește filosofia Samkhya. Atît problema ontologică, precum și cea cosmologică, e pusă și rezolvată identic în ambele sisteme. În ceea ce privește problema sufletului și a liberării lui de experiența mentală — Samkhya și Yoga diferă numai într-un singur punct: pentru cea din urmă, alături de infinitatea sufletelor omenești, monade complet izolate și neputînd comunica între ele, există și un suflet suprem, Ishvara — adică Dumnezeu; în timp ce Samkhya e un sistem perfect ateist, și neagă posibilitatea existenței lui Dumnezeu, folosindu-se de o argumenare filosofică.

În expunerea ideilor filosofice care stau la temelia practicilor meditative yoginice, ne vom sluji atît de literatura Samkhya cît și de cea Yoga. Va trebui, așa dar, să expunem punctele de plecare ale gîndirii Samkhya, problemele pe care și le pune, dialectica prin care le soluționează, și importanța pe care o au pentru scopul final: liberarea sufletului. În această expunere vom urmări numai argumentele textelor originale Samkhya, adică culegerea de aforisme atribuite lui Kapila, împreună cu comentariile sale, și celebrul manual clasic al sistemului, compus de Ishvara Krishna. Vom păstra tot timpul punctul de vedere al unui sistem filosofic indian, și nu vom hazarda comparația cu sisteme aparent similare din filosofia occidentală. Textele demonstrative se găsesc traduse și adnotate în note.

Filosofia aforismelor lui Kapila și a comentatorilor săi clasici prezintă un sistem complet maturizat, de un indiscutabil caracter dualist-realist, net opus atît

---

[13] Prof. Dasgupta, în al doilea volum al operei sale *History of India Philosophy* (cap. XIV, «The Philosophy of the *Bhagavad-Gita*» dedică un foarte concis paragraf asupra filosofiei Samkhya în acest poem mistic. Deși nu acceptăm în tot concluziile capitolului — mai ales vechimea pe care o atribuie formei actuale a *Gitei* — totuși, acest paragraf trebuie menționat, întrucît analizează cu o admirabilă pătrundere textuală și înțelegere filosofică termenii Samkhya în conținuturile și implicațiile lor din *Gita*.

Iată, de pildă, ce se înțelege prin *prakriti*. În *Bh. G. XIV, 3, prakriti* e numit *mahat brahma*, e descris ca o matrice *(yoni)* universală, fecundată de energia lui Dumnezeu, care creează totul prin ea. *Gunas* sunt produse din *prakriti* prin fecundarea lui Dumnezeu, așa dar totul e produs de Dumnezeu, deși el transcendă creația. În *XVIII.40* se spune că nu e nimic pe pămînt, nici zeii, care să fie independent de cele trei *guna*.

Cuvîntul *prakriti* e uzat în cel puțin două înțelesuri diferite: ca o categorie primară și bazică a existenței, și ca fire a lui Dumnezeu. E posibil ca înțelesul originar al termenului *prakriti* în *Gita* să fie «*natura lui Dumnezeu*»; celălalt sens e numai ipostaza naturii lui Dumnezeu. E greu de înțeles ce era — în concepția *Gitei* — *prakriti* înainte de fertilizarea lui Dumnezeu. Nu putea fi identică cu Dumnezeu, ci mai degrabă un principiu ultim coexistent și conectat cu Dumnezeu. Se pare a fi trei principii diferite: *apara prakriti (natura* inferioară), *para prakriti* sau sufletul *(purusha)* și *prakriti*.

Analiza sensurilor unui singur termen din lexicul Samkhya a dovedit cît de diverse sunt conținuturile pe care *Bhagavad-Gita* le dă expresiilor în aparență identice cu cele găsite în literatura clasică Samkhya.

Pentru o bibliografie antică asupra *Bhagavad-Gitei*, v. M. Winternitz. *Geschichte der indischen Literatur*, (ed. II), vol. I, p. 365 seq; vol. III, p. 625 (pentru bibliografia polemicilor în jurul opiniei lui Garbe); un sumar expozeu asupra învățăturilor [în] Carpenter, *Theism in Medieval India*, pp. 249—267; o foarte interesantă discuție, împreună cu un sinopsis al *Bhagavad-Gitei*, în *Vedanta Philosophy* de S. K. Belvalkar (vol. I, pp. 84—134, Poona 1929); traducerea cea mai comentată, și executată dintr-un punct de vedere indian, rămîne tot a lui Telang, în *The Sacred Books of the East, vol. VIII*, Oxford, ed. II, 1908. Din numeroasele studii apărute în ultimii zece ani asupra textului *Bh. G.*, e de remarcat cel al lui Carpenter în «Indian Antiquary», 1930.

Dealtfel, asupra acestui poem s-au scris biblioteci întregi, și în Occident și în dialectele Indiei moderne.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

idealismului monist al lui Shankara, cît și criticismului realist al școlilor buddhiste. Probabil că obîrșit filosofiei Samkhya a fost aceiași speculație upanishadică, de unde au derivat atîtea curente vendatine. Momentul istoric generator se pare că a fost reacțiunea împotriva tendințelor tot mai accentuate către idealism metafizic, — care, ulterior, vor domina filosofia indiană — ca și împotriva atitudinei mistice devoționale, ce începea să capete predominanța.

Emancipată de riguroasa dialectică monistă ca și de efuziunile sau ritualele meditative, gnostice, esoterice — gîndirea, pe care am numi-o *orto-samkhya*, se îndreaptă către cunoașterea lumii exterioare, către analiza stărilor mentale și stabilirea diferențelor față de suflet. Kapila, mitic fondator al sistemului Samkhya, a sistematizat — firește, în acord cu propriul său temperament metafizic — acest material flotant, brut și incert, de reflecții asupra substanței cosmosului, problemei durerii existenții și a esenții sufletului. Ni s-au păstrat prea puține mărturii asupra Samkhyei pre-clasice, precum și asupra diferențelor sale de sistemul definitiv Sumar, s-ar putea spune că acea Samkhya primitivă poseda un caracter teist, care e complet absent în școala clasică, asemănîndu-se în această privință cu Yoga. Ca să rezumăm dintr-un început această problemă, care e adiacentă preliminariilor de față — Yoga și Samkhya constituiesc, fundamental, același sistem filosofic, cu singura deosebire că Yoga admite existența unui Dumnezeu *(Ishvara)* care ajută liberarea celor ce-și fixează meditația în EL ; în timp ce Samkhya e strict ateistă și află cheia emancipării numai în reflecție, într-un specific proces cognoscitiv. Amîndouă sistemele, însă afirmă realitatea Lumii și a sufletelor, concepînd un violent dualism ce implică, într-un anumit sens, pluralismul.

Evitînd orice expunere istorică — dealtfel, datele sunt iremediabil obscure înainte de Ishvara Krishna[1] — precum și elementele polemice (îndeosebi antivedantiste și antibuddhiste) sau minuțiozități tehnice, vom încerca să expunem ideile centrale și să degajăm contribuția filosofiei Samkhya în spiritualitatea indiană, întemeindu-ne numai pe bibliografia sanscrită.

★

Orice filosofie spiritualistă presupune, postulează sau probează existența unui principiu transcendent, incongruent cu experiența fizică și psihică—sufletul. Prezența acestei entități *(atman, jiva, purusha)* e implicată pretutindeni în filosofia indiană, cu excepția buddhiștilor și a materialiștilor. Fiecare sistem, însă, caută să-i dovedească prin mijloace proprii existența și să-i examineze esența. Pentru

---

[1] Pentru o istorie a doctrinelor filosofice Samkhya, așa cum le găsim expuse în tratatele clasice și în comentariile lor, există o bogată bibliografie, pe care o vom cita — însoțită de mențiuni critice — în această notă. Mai întîi, însă, e necesară o listă a izvoarele sanscrite care constituie literatură Samkhya. Le vom enumera, așadar, specificînd data lor aproximativă, ediția folosită de noi și traducerile existente în limbile europene.

No. 1. — *Ishvara Krishna* scrie tratatul *Samkhya Karika*, prin mijlocul secolului III d. Chr., compus din 72 de slokas. E un excelent sumar mnemonic, și cea dintîi sistematizare a Samkhyei care ni s-a păstrat, deoarece *Sastitantra*, mai veche cu un secol, se pare că e definitiv pierdută. Ediția critică recomandabilă, însoțită de traducere și note, e cea a lui *S. S. Suryanarayana Sastri : The Samkhya Karika of Isvara Krsna* (University of Madras, 1930). A fost de nenumărate ori tradusă, alături de comentariile sale, în englezește și germană. Cea mai veche traducere e a lui Colebrooke, la Londra, în 1837. Davies (London, 1881) dă o traducere interpretată prin filosofie europeană.

No. 2. — *Mathara* scrie un comentariu *(vritti)* la *Samkhya Karika* ; dată nesigură, probabil sec. : VII—VIII d. Chr. E un comentariu scurt, fără prea multe contribuții noi, din care s-a inspirat și chiar a calchiat comentatorul următor, Gaudapada. A dat naștere la multe studii recente, pe care le menționăm în a doua parte a acestei bibliografii. Ediția sanscrită de *Pandit Vishnu Prasad Sarma, la Benares*, 1922 (Chowkhamba Sanskrit Series, No. 296). Nu există, încă, o traducere europeană.

No. 3. — *Gaudapada* scrie un alt comentariu la No. 1 : *Samkhya Karika Bhasya*, în sec. VII, urmînd aceiași linie interpretativă tradițională. Nu se știe, încă, dacă acest Gaudapada e identic cu maestrul marelui filosof vedantin, Shankara. Ediția și traducere Wilson, London, 1836, retipărită la Bombay 1924. Traducere imperfectă.

No. 4. — *Vachaspati Misra*, unul dintre cei mai lucizi și mai fertili comentatori, scrie *Samkhya-tattva-Kaumudi*, comentar la No. 1. E cel dintîi original și polemic, oferind o nouă sistematizare filosofică și o inteligentă maturizare a subiectului. Traducere germană de Garbe, în 1892. Traducere engleză de Ganganath Jha, Bombay 1896. Nu există, încă, o ediție critică definitivă.

No. 5. — *Jayamangala*, comentariu atribuit lui Shankara, dată nesigură, poate anterior No. 4, scris probabil de un buddhist. Editat pentru întîia oară de *H. Sarma* în «Calcutta Orientul Series» (N. 19), Calcutta 1926. N-a fost încă tradus ; nu prezintă mari însușiri filosofice. Scris într-o sanscrită imperfectă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nyâya, sufletul e o entitate fără calități, absolută, inconștientă. Vedantinii, dimpotrivă, definesc *atman* ca *saccidananda* (*sat* = esse; *cit* = conștiință; *ananda* = fericire) și socotesc sufletul realitatea unică, universală și eternă, în dramatică împletire cu mirajul vremelnic al creațiunii (*maya*). Samkhya neagă sufletului orice atribut, și orice relație, acordîndu-i numai *esse* și acea cunoaștere metafizică ce

---

No. 6. — *Tattva-Samasa*, tratat sumar în 22 de slokas, atribuit iluzoriu lui Kapila; secolul XIV; comentat de *Narendra*; editat și tradus (obscur) de N. Sinha, Allahabad 1915.

No. 7. — *Samkhya pravachana sutra*, voluminos tratat în cinci cărți, autor necunoscut, atribuit de tradiție lui Kapila. Data probabilă sec. XIII—XIV, dar cuprinde materiale mult mai vechi. A fost editat și tradus de nenumărate ori, odată cu comentariile sale.

No. 8. — *Aniruddha* scrie primul comentariu la No. 7, *Samkhya sutravritti*, la începutul sec. XVI, fără multă originalitate, dar extrem de clar, de complet și de sistematizat. Ediție critică de Garbe, Calcutta 1888, și tradus tot de Garbe, Calcutta 1892 (amîndouă volumele în «Biblioteca Indica»).

No. 9. — *Vijnana Bhikshu* compune *Samkhya-pravachanabhashya* la No. 6, original, polemic, subtil, trădînd geniale însușiri filosofice, datorează mult — ca toată literatura scrisă indiană — predecesorilor și tradiției orale. Editat de Garbe, Harvard 1895 («Harvard oriental Series» vol. 2), traducere germană de același, Leipzig 1889 (Brockhaus). Traducere engleză (obscură) de Sinha, cu No. 6 și No. 8, Allahabad 1912. E cel mai dificil tratat din întreaga literatură Samkhya.

No. 10. — *Mahadeva Vedantin* scrie *Samkhya-vritti sara*, o completare la comentariul lui Aniruddha, neoriginal și pedisec. Editat și tradus parțial de Garbe, cu No. 8.

Dintre studiile critice nu vom nota decît pe cele necesare și originale, și numai pe acelea pe care le-am putut folosi direct. Restul lucrărilor se găsesc analizate în monografia noastră *Essai critique sur la bibliographie Samkhya*.

Richard Garbe, Die Samkhya-Philosophie, (Leipzig, 1894, ed. II, 1921), lucrare fundamentală și singura completă din cîte există. Mult material, capitolele prime importante, dar lipsită de spirit filosofic; multe probleme le înțelege superficial, sau numai comparîndu-le cu sisteme europene.

Richard Garbe, Samkhya und Yoga (Strassburg, 1896, în «Grundriss der Indo-Arischen Philologie») e un rezumat al celei dintîi, recomandabil ca inițiere în aceste două sisteme filosofice indiene.

A. B. Keith, A. History of the Samkhya Philosophy (London, ed. II, 1924) scurtă expunere a evoluției ideilor samkhyaste, datorînd mult lui Deussen, Jacobi și Hopkins. Nesigură filosoficește. Necesară ca orientare bibliografică.

Surendranath Dasgupta, A History of Indian Philosophy, Cambridge, 1922, pp. 208—271; *Yoga Philosophy* (Calcutta, 1930) aduce numeroase materiale asimilate, interpretate, coordonate cu o rară pătrundere și înțelegere filosofică. În interpretarea teoriilor Naturii în Samkhya, Dasgupta datorează anumite sugestii cărții lui Brajendranath Seal, citată în cursul acestor note.

Abhay Kumar Majumdar, The Samkhya Conception of Personality (Calcutta University Press, 1930), e o încercare de a moderniza unele idei samkhyaste.

P. Martinetti Il sistemo Sankhya. Studio della filosofia indiana (Torino 1897), fără multă importanță.

Takakusu, Le Samkhya karika étudié à la lumière de sa version chinoise (Paris, 1904), e numai o tipărire aparte a studiului publicat în «Bulletin de l'Ecole Française de l'Extreme Orient», vol. IV, pp 40 și urmare, prin care Takakusu urmărește filiația primelor texte Samkhya și fixează data lui Paramartha comentatorul.

Doctrinele Samkhya se găsesc rezumate și interpretate și în istoriile generale ale filosofiei indiene. Trebuiesc reținute următoarele: *Paul Oltramare, Idées théosophiques dans l'Inde*, vol I (Paris, ed. II, 1929); *Paul Masson-Oursel, Esquise d'une histoire de la philosophie indienne* (Paris 1926); *F. Belloni Filippi, I. Maggiori sistemi filosofici indiani* (vol. I. Milano, 1912); *Paul Deussen, Die Nach-vedische Philosophie der Inder* (ed. III, Leipzig, 1920; pp. 408—506) etc., etc.

Esențială e monografia lui *H. Oldenberg, Die Lehre der Upanischaden und die Anfänge des Buddhismus* (Göttingen, 1915), precum și studiile aceluiași orientalist, pe care le vom cita mai la vale.

Din cercetările tehnice, care au contribuit mult la limpezirea și îmbogățirea cunoștințelor noastre asupra acestui sistem filosofic indian, trebuiesc menționate următoarele:

Jacobi, Der Ursprung des Buddhismus aus dem Samkyha-Yoga (în «Nachr. d. Ges. d. Wiss» 1896, pp. 46—58); *Uber das Verhältnis der buddhistischen Philosophie zu Samkhya-Yoga, und die Bedeutung des Nidanas* (în «Zeit. Deut. Morg. Gesell.» vol. 52, pp. 1—15); *The Dates of the Philosophical Sutras of the Brahmans* (în «Journ. Am. Orient. Soc.» vol.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rezultă din contemplarea de sine. Toate sistemele, însă, conjugă durerea existenței cu ignoranța sufletului — și caută liberarea de durere în revelația adevăratei naturi a sufletului, într-o cunoaștere metafizică. În acest sens există o unitate structurală a filosofiei indiene.

XXXI, 1901, pp. 1—29) ; *Uber das ursprüngliche Yogasystem* (în «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften», Phil. Hist. Klase, 1929, pp. 581—624) ; *Sind nach dem Samkhya-Lehrer Pancasikha die Purusas vin Atomgrösse?* (în «Bull. School Oriental Studies», vol. VI, 1931, pp. 385—388) ; *Uber das Alter der Yoga-sastra* (în «Zeit für Indologie und Iranistik», Bd. III, Hf. I, 1931, pp. 80—88).

H. Oldenberg, Buddhistische Studien (în «Zeit. Deut. Morg. Ges.» vol. 52, p. 693 și urm.).

R. Garbe, Pancasikha fragmente (übersetz in «Festgruss an Rudolf v. Roth.» pp. 77—80).

J. W. Hauer, Das Lankavatara-Sutra und das Samkhya (Stutgart, 1929).

H. Oldenberg, Zur Geschichte des Samkhya-Philosophie (în «Nach. Gött.» 1917, p. 218 ff.).

F. Otto Schrader, Das Sastitantra (în «Z.D.M.G.» vol. 68, p. 101—110).

S. K. Belvalkar, Matharavrtti and the date of Isvaro krisna (în «Bhandarkar Commemoration Volume», 1917, pp. 171—184).

S. K. Belvalkar, Matharavrtti (în «Annals of the Bhandarkar Institute», vol. V, No. 2, pp. 133—68, Poona, 1924).

A. B. Keith, The Mathara Vrtti (în «Bulletin of the School of Oriental Studies», Lohdon 1923—1925, vol. III, No. 3, pp. 551—554).

Haraprasad Shastri, Chronology of the Samkhya System (în «Journal of Bihar-Orissa Research Society» 1923, Juine).

E. H. Johnston, Some Samkhya and Yoga Conceptions of the Svetasvatarà Upanishad (în «J.A.O.S.», 1930, pp. 855—873).

O. Strauss, Zur Geschichte des Samkhya (în «Wiener Zeitschrift zur Kunde des Morgenlandes» XXVII, No. 3—4).

O. Strauss, Beiträge zur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Indiens (1926 ; p. 338 și urm. : «Eine alte Formel der Samkhya-Yoga Philosophie bei Vatsyayana»).

Udaya Vira Shastri, Antiquity of the Samakhya Sutras (în «Proceedings, V-th Indian Oriental Congress, Lahore 1930, vol. II, 855—862).

Umesha Misra, Gaudapadabhâsya and Mâtharavrtti (în «Allahabad University Studies» vol. VII, part. I, 1931, pp. 371—382).

Jvala Prasad, The Date of the Yoga-Sutras (în «Journal of Royal Asiatic Society», 1930, pp 365—375).

V. V. Sovani, A critical study of the Sankhya System on the Lines of the Sankhya-Karika, Sankhya-Sutra and their commentaries (în «Allahabad University Studies», vol. VII, part. I, 1931, pp. 387—432).

B. N. Krishnamurti Sarma, New Light on the Gaudapada-Karikas (în «Revien of Philosophy and Religion», vol. II, No. 1, Poona).

S. S. Suryanarayana Sastri, Mathara and Paramartha (în «J.R.A.S.», July, 1931, pp. 623—639).

S. S. Suryanarayana Sastri, The Mantmekalai account of the Samkhya (în «Journal of Indian History», vol. VIII, part. 3, Dec. 1929, reprint 7 pag.).

S. S. Suryanarayana, Sastri, The Chinese Suvarna-Saptati and the Mathara-vrtti (în «Journal of Oriental Research», 1930, pp. 34—40).

Haradatta Sarma, Jayamangala and the other commentaries on Samkhya-saptati (în «Indian Historical Quarterly», 1929, p. 417).

E. A. Welden, The Samkhya term, Ling (în «Am. J. Philology» XXXI, 445 ff.).

E. A. Welden, The Samkhya Teachings in the Maitri Upanishad (în «American Journal of Philology vol. XXXV, p. 32—52).

E. A. Welden, I. Metri delle Samkhya-Karikas (în «Studi italiani di Filologia Indo-Iranica»), VIII, 3, Firenze 1912).

F. Lipsius, Die Samkhya-Philosophie als Vorläuferin des Buddhismus (în «Fünfzehntes Jahrbuch der Schopenhauer Gesellschaft für das Jahr 1928» (Heidelberg, 1928, pp. 106—117).

C. C. Everett, On the Samkhya Philosophy of the Hindus, (în «Proceedings of the Americ. Oriental Society», (Boston, May 1881).

Ram Chandra Bose, The Samkhya Philosophy, în «Calcutta Review», (October 1883, January 1884).

H. Oldenberg, Buddha (trad. française Foucher, ed. III, pp. 56—60, ed. VI, 1914, pp. 64—69).

Senart, A propos de la théorie bouddhique des douze Nidanas, în «Mélanges de Harlez», 1896, p. 281.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Expunerea critică a oricărei *darśana* trebuie să înceapă, necesar, prin aflarea valorilor metafizice implicate și justa lor situare în cadrele problematicei indiene. Numai după ce această perspectivă a fost stabilită, e cu putință cercetarea problemei cosmologice, a psihologiei și a teoriei conștiinții.

2. *Primele principii.* Fundamentele filosofice ale sistemului se pot clasa astfel: 1. acceptarea realității ontologice a lumii exterioare; 2. intuiția unei semnificații teleologice a creației *(prakriti)* și a experienții *(anubhava)*; 3. inducția sufletului și dialectica liberării sale de *samsara*, de o robie iluzorie.

Lumea *(prakriti)* există și o eternă, dar observația atentă descoperă o desfășurare și o depășire perpetuă a formelor *(vikaras)*, un proces evolutiv *(parinama)* care nu-și poate avea justificare și semnificație în sine. Putem gîndi și admite o *prakriti* primordială, informă, eternă; dar lumea, așa cum o vedem, e compozită și bunul simț ne învață că orice compus e pentru folosul altuia[2]. Samkhya descoperă astfel o teleologie a Creației; pentru că fără rostul de a sluji sufletul, creația ar fi absurdă. Totul în natură e compus, așa dar totul trebuie să aibă un «superintendent» *(adhyaksha)*. Experiența mentală, de asemenea, nu e decît un curent continuu de schimburi și sublimări materiale pentru că, după cum vom arăta în cursul acestui studiu, activitatea psihic-cerebrală e produsul evoluat și subtil al materiei *(pragriti)*. Așa dar, trebuie să existe o *entitate superioară*, care să transcendă categoriile materiale *(gunas)* și să aibă un «scop în sine» (Vachaspati Misra, 122 la *Karika XVII*). Mai mult, trebuie să existe un substantiv căruia să i se subsumeze activitatea mentală către care să se orienteze «plăcerea și durerea». Altminteri, plăcerea nu ar putea fi simțită și specificată de plăcerea însăși, și încă mai puțin prin durere[3].

Aceasta e prima probă a existenții sufletului: *samhataparathatvat purushasya*, adagiu repetat copios în literatura indiană și care, literal, înseamnă: «(cunoașterea) *sufletului din combinarea pentru scopul altuia*»[4]

Mai multă validitate filosofică se pare că ar avea argumentul unicității statice și absolute a sufletului care trebuie să se opună pluralității amorfe și devenînde a lumii, tocmai pentru a stabili acest temei fără de care creația ar fi absurdă iar înțelegerea imposibilă, temei indispensabil oricărui sistem realist. Vachaspati argumentează astfel: dacă cineva ar obiecta că evidenta compoziție și evoluție a naturii poate fi pur și simplu pentru folosul altor compoziții (d.p. scaunul pentru trup, două compuse, ambele materiale), se răspunde că și acestea trebuie să existe pentru uzul sau semnificația altor compozite, și seria interdependențelor s-ar continua firesc într-un *regressum ad infinitum*. «Iar cînd noi putem evita acest *regressum ad infinitum*, continuă Vachaspati, postulînd un fundament rațional, e firește impropriu să multiplicăm seria non-necesară a relațiilor dintre compuși» (XVII, 121). Din acest postulat necesar al sufletului non-compus — rezultă firesc o serie de atribute ale acestuia din urmă. Sufletul, fiind tocmai opusul substanței materiale *(pra-*

S. Radakrishnan, Indian Philosophy, vol. II, London 1927, pp. 248—335.

Estlin Carpenter, Theismin Medieval India, (ed. II. 1926, pp. 202—211).

A. B. Keith, Buddhist Philosophy, (Oxford, 1923, pp. 138—143).

Louis de la Vallée — Poussin, *Nirvaana* (Paris, 1925, pp. 55 notă).

[2] De pildă, patul e un ansamblu organizat de părți, dar această colaborare provizorie nu-și are un scop în sine, ci e pentru folosul omului. *Ishvara Krishna, Samkhya Karika* sloka 17; *Gaurapada* ib., *Vachaspati Misra*, 120; *Samkhya Sutra* I, 140—144, cu glossa lui *Aniruddha* și *Vijnara Bhikshu*.

[3] *Vachaspati*, 123. Înțelesul e acesta: experiența poate fi ori dureroasă, ori plăcută, (indiferența absolută, pentru gîndirea indiană, transcendînd experiența, e calmul unei dimensiuni unice și absolute). Dar plăcerea ca atare nu se poate specifica decît întrucît se referă la un subiect; o experiență plăcută nu poate fi specificată tot prin plăcere, din cauza identității calitative, în același timp, însă, nu poate fi simțită prin durere, căci atunci n-ar mai fi o experiență plăcută, ci una dureroasă. Astfel, amîndouă calitățile există întrucît se orientează către un substantiv, transcedînd experiența... Să se observe cum se pune problema contrastului în psihologia indiană.

[4] *Samkhya Sutra* I, 66: comentariul lui *Aniruddha* ib., e insuficient; cel al lui *Vijnara Bhikshu* e mai elaborat și clar; v. *Vachaspati* la I.K. XVII; *Gaurapada* nu aduce contribuție nouă. Inferența sufletului prin necesitatea unui subiect căruia să se adreseze experiența (căci acest subiect e dincolo de experiență și nu o cere) e un motiv care se găsește în India din străvechi timpuri. V. *Aranyaka Upanishad* II, 4, 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

kriti) — e inteligent, non-productiv, neatașat de categoriile înțelegerii sau activității, etc. Astfel indus, sufletul implică o entitate eternă, paralelă cu eternitatea *prakriti*, dar avînd o absolută și suficientă independență (Vachaspati, ibid și Vijnana Bhikshu la *Samkhya Sutra* I, 66).

Filosofia Samkhya nu se mulțumește să înducă existența sufletului și prin stabilirea activității teleologice a naturii. Creația își are acum un sens, dar relația ei cu sufletul e încă obscură. Nu există un Creator, așadar lumea nu-și poate găsi sensul în voința sau capriciul demiurgului. Evoluția principiului material *(prakriti)* e orientată servil către suflet *(purusha)* — dar de ce? Răspunsul e: pentru liberarea *(mukti)* sufletului de robia iluzorie a experienții, așadar de existență. Vom vedea îndată că soluția aceasta nu evită dificultatea centrală a metafizicei relației *suflet-natură*, dar stabilirea ei se cuvine mai întîiu înțeleasă în specificitatea-i indiană.

Leit-motivul textelor Samkhya — în tratatele tehnice sau în epică, Purane, etc. — e liberarea prin cunoaștere. «De la Brahman pînă la firul de iarbă, creația e pentru beneficiul sufletului, pînă ce se atinge suprema cunoaștere» *(S. Sutra* III.47). Iar cunoașterea, «rezultă din studiul principiilor prin neti! neti! și prin renunțare *(S.S.* III, 75; *Neti! neti!* înseamnă «*nu așa! nu așa!*», adică: nu acesta e sufletul, nu aceasta e existența, nu acesta e drumul către liberare etc. E un adagiu upanishadic, copios citat pretutindeni). Dar cunoașterea *(vidya)* nu înseamnă aici simpla înregistrare și înțelegere a lumii externe, nici cercetarea indiferentă a legilor care o determină, nici învățătura sacră a vechii Indii, nici dialectica, retorica sau politica; acestea sunt meșteșuguri inutile, care nu ajută întru nimic *mukti*, ci leagă individul de experiențe viitoare prin potențele adunate de activitatea prezentă. Samkhya, ca și buddhismul sau oricare altă școală filosofică indiană ce urmărește liberarea sufletului — consideră dialetantism sec și gratuit orice activitate intelectuală care nu e luminată de conștiința robiei mentale și de efortul către emanciparea de mental. *Vachaspati Misra* începe astfel comentariul său la *Ishvara Krishna*: «În lumea aceasta, auditoriul ascultă numai pe acel predicator care expune fapte a căror cunoaștere e necesară și dorită. Pe cei care expun doctrine nedorite de nimeni, nu-i ia nimeni în seamă, cum se întîmplă cu nebunii sau cu acei oameni de rînd, buni la trebile lor practice, dar ignoranți ai științelor și artelor». Știința adevărată și urgentă, așadar, e cea care expune natura sufletului și explică pasagera, iluzoria lui relație cu existența.

Liberarea, emanciparea, sunt termeni mult uzați. De fapt, însă, nu există o robie a sufletului, pentru că sufletul nu poate avea relații: așadar, nu există o dezrobire propriu-zisă. Sufletul nu e nici robit, nici liberat: «starea lui e astfel încît amîndouă posibilitățile sunt excluse» *(S. S,* I. 160). E etern liber. Ce se înțelege, atunci, prin *mukti?* Pur și simplu *luarea de cunoștință* a esențiii transcendente, eterne, inalterabile a sufletului; cunoașterea discriminativă, o maieutică intimă care revelează caracterul material al tuturor experiențelor, descoperă izvorul experienții în ignoranță, precizează ignoranța în termeni limpezi (confuzia dintre *mental* și *suflet*; falsa atribuție a calităților celui dintîi, celui din urmă; iluzoria personalitate) și distribuie noi valori existenții.

Vom cerceta îndată teoria cunoașterii ca instrument de liberare în filosofia Samkhya, și se vor lumina atunci relațiile dintre suflet și experiență. Dar, deocamdată, e necesară o privire metafizică a problemei liberării. Fundamentul existenții e iluzia, o falsă permutare de calități (mental = spiritual) — dar, despre originea acestei iluzii și despre necesitatea ei, Samkhya nu ne dă prea multe amănunte. Răspunsul ei e acesta: relația dintre suflet și experiență e fără început, e eternă, așadar dincolo de istorie și depășind orice efort de motivare cauzală. Întrebarea: cînd și de ce s-a început hibrida tovărășie a sufletului cu viața psihic-mentală? — e rău pusă, așadar inexistentă, pentru că facultatea de înțelegere a omului aparține tot *mentalului*, «luarea de cunoștință» mai sus pomenită e tot o experiență, așadar dincoace de suflet. Tot ce e posibil și realizabil în actuala situație a omului, e să urmărească, inductiv, evoluția principiului material *(prakriti)*, să surprindă natura și cauza egoismului care conduce la perpetuarea iluziei — dar în nici un caz să precizeze istoric momentul cînd sufletul a acceptat tovărășia «individualului» *(ahamkara,* egoism).

Paradoxul acestui suflet pur, etern, intangibil, care urmînd un destin absurd, acceptată o iluzorie tovărășie cu materia, care, pentru a lua cunoștință de sine și a se libera, trebuie să folosească un instrument material (cunoștința), să se purifice prin umilitoare metamorfoze etc. — a fost, probabil, una din cauzele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru care reforma buddhistă a negat sufletul [ca] substanță animică *(atman)*, înlocuindu-l prin stările psihice în ele însile. Vedanta, dimpotrivă, ca să evite dificultatea relației *atman-materie*, a negat substantivitatea și realitatea materiei, socotind-o *maya*, iluzie. Teoria cunoștinței vedantine a făcut admirabile eforturi — în bună parte sub influența buddhismului — de a stabili valid un idealism care să nu contrazică nici legile gîndirii, nici tradiția religioasă. Shankara, șeful școalei monismului absolut, critică cu multă pătrundere dualismul Samkhyei, arătînd că *prakriti*, neavînd nici inteligență nici simțire, nu poate dezvolta și orienta o creație atît de desăvîrșită către scopul final; în același timp, nici *purusha* (sufletul) nu cere și nu poate aceasta, el fiind dincolo de categoriile experienței și activității[5]. Dar nici explicația vedantină nu e lipsită de dificultăți capitale, cea dintîi fiind incapacitatea lui Shankara de a lămuri cauza *samsarei* (ciclul uman de existențe) și de a motiva necesitatea actualei creații iluzorii a cosmosului. Cea mai rezistentă criticei se dovedește a fi filosofia buddhismului mahayanic, de un consistent și organic relativism, care neagă atît sufletul animic cît și unicitatea obiectelor externe, reducînd existența cosmică, viața și gîndirea la o serie de relații interdependente, manifestate printr-o serie de unități infinitesimale, momentane și discontinue.

Împotriva acestei eliminări a substantivului senzațiilor, împotriva încercărilor școlilor buddhiste de a suprima *res* și a-l înlocui prin *nomina*, de a suprima conceptul de cauzalitate și a-l înlocui prin *pratityasamutpata* (relație funcțională interdependentă), de a reduce realitatea la «momente» discontinue și conștiința la senzații, de a înlocui creația prin «*vid*» *(sunya)* — Samkhya opune realismul ei bine definit (Se cuvine a cerceta cel puțin un argument din polemica ei antibuddihistă, și anume dialectica realității lumii exterioare.

Sutra I. 42 din *Samkhya sutras* spune: *na vijnanamatram bhahyapratiteh*, adică «(lumea) nu e o simplă idee, (deoarece avem) aprehensiunea directă a realității»[6]. *Aniruddha*, comentînd pasagiul, explică astfel obiectivitatea lumii *(jagat)*: dacă ea ar fi simplă idee *(vijnana)* — după cum susțin buddhiștii — n-am avea experiența *(pratyaya)* că «aceasta e o oală» ci «*eu sunt o oală*» *(aham ghatah iti pratyaya syat na tu ayam ghatah iti)*. Dacă oponentul replică: însăși această din urmă concepție, deși cu aparențe de realitate obiectivă, se datorește unei «impresii specifice» *(vasanavisheasha)* — Aniruddha răspunde că acele «*impresii specifice*» trebuie să aibe alte *impresi anterioare*, care să le determine; în acest caz, tot se acceptă un substrat înapoia impresiilor (căci altminteri, ar fi *regressum ad infinitum)*, și acest subtrat nu poate fi decît realtiatea exterioară *(bhashyorthah)*. Iarăși, dacă se obiectează — de către același proepinent buddhist — că «obiectul extern nu poate exista, deoarece nu există un *tot (avayavin)* care să fie deosebit de părți *(avayava)*; *părțile* și *totul* sunt una *(avayavav-ayavinorekatvat)*, fiind percepute drept una *(ekatvapratiteh)*» — se răspunde că, adesea, «totul» se mișcă în același timp cu «părțile» (pomul în furtună), dar de multe ori se întîmplă că numai «părțile» se mișcă, iar nu «totul» (pomul sub briză ușoară).

Dar, anumiți idealiști (buddhiștii *sunyavadini*, care afirmă vidul), aduc o nouă împotrivire: «pentru că o cunoaștere fără obiecte e imposibilă *(nirvishayasya jnanasya adarshanat)*, cunoașterea nu poate exista, neexistînd obiectele». La aceasta răspunde cu destulă pătrundere *Vijnana Bhikshu (S.S.I.*, 43): «Din inexistența lumii exterioare ar rezulta numai vidul, iar nu gîndirea *(tarhi bhahyabhave shunhameva prasajjeta, na tu vijnanmapi)*. De ce? Pentru că non-existența lumii exterioare implică, de asemenea, non-existența gîndirii; și se poate stabili inductiv *(anumanasambhavat)* că, asemenea intuiției realității exterioare, intuiția ideei e vidă de obiect *(avasiuvishaya)*».

(Continuare în numărul viitor)

[5] *Brahmasutrabhashya*, II, cap. II, sutras 1—10. Cartea a II-a a *Brahmasutrei* se ocupă cu refutarea buddiștilor și a Samkhyei în deosebi, alături de celelalte sisteme filosofice indiene. Comentariul lui Shankara e aici o capodoperă, deși idealismul lui de o pătrunzătoare dialectică își are temeiul ultim în cîteva «revelații» vedice.

[6] *Vachaspati spune*: «Desigur că sideful ca atare *(svarupa)* rămîne același fie că percepția care îl relatează e justă, fie că e invalidă (socotindu-l argint)». *Tattvavaisaradi* I, 3. (Sublinierea e a noastră).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FROM THE CONTENTS :

National History and Literary History (Ştefan Pascu) ; *Confession, between Document and Fiction* (Const. Ciopraga) ; *Literary Comparison and the Mental Substratum of Culture* (Al. Duţu). Fundamental Landmarks : *Al. Macedonski or «the Ascensional Extasis»* (Elena Tacciu). Parallel Mirrors : *The Errant Sage in South-Eastern European Literatures* (Mircea Muthu) ; *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* (Dim. Păcurariu). Literary confessions : *N. Steinhardt*. Hypotheses : *Another «Anecdote» by Ion Creangă* (opinions by Iorgu Iordan and D. Murăraşu) ; *Between «Epistle I» and «Zohar»...* (Zevin Rusu). Contemporary Profile : *Solitary Sabato* (Norman Manea). *Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (Leonid Dimov). Restitutions : *Emil Cioran*. Inedited texts by *Nichita Stănescu, Hugo von Hofmannsthal, G. Călinescu*. Adrian Marino on George Ciorănescu. In this issue Marin Sorescu anthologises and comments the *Poetry of the Văcărescus*. The serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

L'histoire nationale et l'histoire littéraire (Ştefan Pascu) ; *La confession, entre document et fiction* (Const. Ciopraga) ; *La comparaison littéraire et le support mental de la culture* (Al. Duţu). Repères fondamentaux : *Al. Macedonski ou «l'extase ascensionnel»* (Elena Tacciu). «Reflets» : *Le sage errant dans les littératures sud-est européennes* (Mircea Muthu) ; *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* (Dim. Păcurariu). Confessions littéraires : *N. Steinhardt*. Hypothèses : *Une autre «anecdote» de Ion Creangă* (opinions par Iorgu Iordan et D. Murăraşu) ; *Entre «Épître I» et «Zohar»...* (Zevin Rusu). Présences contemporaines : *Le solitaire Sabato* (Norman Manea). *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Leonid Dimov). Restitutions : *Emil Cioran*. Textes inédits par *Nichita Stănescu, Hugo von Hofmannsthal, G. Călinescu*. Adrian Marino sur Georges Cioranesco. Dans ce numéro, *La poésie des Văcărescu*, choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Nationalgeschichte und Literaturgeschichte (Ştefan Pascu) ; *Das Bekenntnis, zwischen Dokument und Fiktion* (Const. Ciopraga) ; *Der literarische Vergleich und die geistige Unterschicht der Kultur* (Al. Duţu). Wesentliche Anhaltspunkte : *Al. Macedonski oder die «aufsteigende Extase»* (Elena Tacciu). Zwischen den Spiegeln : *Der irrende Weise in den süd-ostlichen Literaturen Europas* (Mircea Muthu) ; *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* (Dim. Păcurariu). Literarische Bekenntnisse : *N. Steinhardt*. Hypothesen : *Noch eine «Anekdote» von Ion Creangă* (Ansichtspunkte von Iorgu Iordan und D. Murăraşu) ; *Zwischen «Epistel I» und «Zohar»...* (Zevin Rusu). Gegenwärtiges Profil : *Der einsame Sabato (Norman Manea). Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Leonid Dimov), «Restitutiones» : *Emil Cioran*. Unveröffentlichte Texte von *Nichita Stănescu, Hugo von Hofmannsthal, G. Călinescu*. Adrian Marino über George Ciorănescu. In diesem Heft, *Gedichte von Văcăreşti*, Auswahl und Kommentar : Marin Sorescu. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ :

История нации и история литературы (Штефан Паску); *Исповедь — между документом и вымыслом* (Константин Чопрага); *Литературное сравнение и умственный субстрат культуры* (Ал. Дуцу). Основные ориентиры: *А. Мачедонский или «экстаз восхождения»* (Элена Такчиу). Параллельные зеркала: *Образ странствующего мудреца в юго-восточных литературах Европы* (Мирча Муту); *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* (Дим. Пэкурарию). Литературная исповедь: *Н. Штейнхардт*. Гипотезы: *Еще один «анекдот» Иона Крянгэ* (мнения Йоргу Йордана и Д. Мурэрашу); *Между «Посланием I» и «Зохаром»...* (Зевин Русу). Портрет современника: *Одинокий Сабато* (Норман Маня). *Почему пишу? Во что верю?* (Леонид Димов). Забытые и неопубликованные страницы: *Эмиль Чоран*. Неизданные тексты: *Никита Стэнеску, Гуго фон Гофмансталь, Дж. Келинеску*. Адриан Марино о Джордже Чорэнеску. В этом номере Марин Сореску помещает подборку стихов поэтов Вэкэрешу с комментариями. *Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 33, fascicula I, pp. 1—168

Lei 30

NU UITAŢI !
ABONAMENTUL PE 1984 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- Încă o comedie a lui C. NEGRUZZI ?
- B. FUNDOIANU — alte «destăinuiri» epistolare
- Din nou despre «*Herodot*-ul de la Coşula»
- Günter GRASS — *De ce scriu ? În ce cred ?*
- Confesiuni literare : D. I. SUCHIANU
- «Vornicul Moţoc» la curtea unui împărat roman. . .

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA
Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro